

**FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO**



**OBJETO SURREALISTA**  
**COMO ESTRUTURA DE PENSAMENTO**  
**E EXPRESSÃO NA ESTÉTICA SURREALISTA**  
**O CASO PARTICULAR DE CRUZEIRO SEIXAS**

**Maria Catarina dos Santos Leonardo**

Dissertação submetida à Faculdade de Letras da Universidade do Porto  
para obtenção do grau de Mestre em História da Arte Portuguesa

Dissertação realizada sob a supervisão da  
Professora Doutora Maria Leonor Barbosa Soares

**Porto, dezembro de 2013**

Versão definitiva

## RESUMO

Este trabalho tem como ponto de partida a arte e o seu percurso e, como centro de especial interesse, o surrealismo e as movimentações que produziu nas artes plásticas durante o século XX. Na verdade, do surrealismo se manifestou um dos maiores contributos às artes plásticas, contributo esse proveniente da materialização de um pensamento perpetuado pelos vários autores, pintores e poetas surrealistas, e que se torna o nosso principal objetivo de análise – o objeto surrealista.

Antes dele, a chegada do surrealismo em contexto internacional é abordada, seguindo-se depois a génese, difusão e proliferação do objeto surrealista. A chegada a Portugal do surrealismo, os seus autores e percursos, e a entrada em cena do objeto surrealista em Portugal e de um caso particular – Cruzeiro Seixas, que elegemos como autor a aprofundar – serão seguidamente mencionados. Os primeiros objetos, os produzidos em Angola e desaparecidos, e os objetos que são pertença de uma instituição particular dedicada à documentação do surrealismo em Portugal – a Fundação Cupertino de Miranda – serão analisados.

Esta deambulação, fruto de um estudo de pesquisa e recolha de informação, dá a conhecer o objeto surrealista de Cruzeiro Seixas. Espera-se, assim, contribuir para o estabelecimento de um percurso sobre esta temática, tão cara ao surrealismo.

Palavras-chave – História da Arte, Artes plásticas, Surrealismo, Objeto surrealista, Poema-objeto, Cruzeiro Seixas.

## **ABSTRACT**

This work has as its starting point the art in general and its progression along the years, and places emphasis in the surrealism and its repercussion in the plastic arts during the 20<sup>th</sup> century. The surrealistic movement has given a huge contribution to the plastic arts, contribution that was instigated by the materialization of the perpetuated thought of its authors, poets and artists, and that becomes on this work our key object of analysis – the surrealistic object.

An overview is provided about the arrival and proliferation of surrealism in Portugal and about the main surrealistic authors and their evolution, and the emergence in the artistic milieu of the surrealist object and of Cruzeiro Seixas - our subject of particular interest. His first objects, passing through the ones produced in Angola and in the meantime missing, to the objects that now belong to a particular institution dedicated to the study and documentation of surrealism in Portugal – The Cupertino de Miranda Foundation – will be explored in this work.

This thesis, result of a thorough research and collection of information, pretends to expose the surrealistic object of Cruzeiro Seixas and to be a contribution to the deepening and expanding of the study of the surrealistic object, so dear to the surrealistic movement overall.

Keywords – History of Art, Plastic Art, Surrealism, Surrealistic object, Poem-Object, Cruzeiro Seixas.

## **AGRADECIMENTOS**

À Fundação Cupertino de Miranda pelo acesso ao arquivo documental e artístico do Mestre Cruzeiro Seixas.

À Professora Doutora Leonor Soares pela sábia aprendizagem.

Ao Mestre Cruzeiro Seixas pelo privilégio de o poder ouvir.

## SUMÁRIO

### VOLUME I

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
-------------------------	----------

### CAPÍTULO I

<b>OBJETO ARTÍSTICO .....</b>	<b>14</b>
1 – Objeto e arte .....	14
2 – O objeto reclamado pela História da Arte: a perspectiva de George Kubler .....	16

### CAPÍTULO II

#### O OBJETO NAS ARTES PLÁSTICAS

1 – Percorso do objeto surrealista .....	21
--	----

### CAPÍTULO III

<b>OBJETO SURREALISTA EM PORTUGAL .....</b>	<b>32</b>
1 – O surrealismo pela visão dos vários historiadores .....	32
2 – Sobre o surrealismo através do arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas .....	41
3 – Contextualização da prática objetual em Portugal .....	50
4 – O caso particular de Cruzeiro Seixas .....	57
4.1. Poema-objeto .....	66
4.2. Os primeiros objetos .....	73
4.3. Segundo núcleo de objetos: exposição em Luanda .....	79
4.4. Objetos como auto-retratos .....	89
4.5. Objetos da coleção da Fundação Cupertino de Miranda .....	92

<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>115</b>
------------------------	------------

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>123</b>
---------------------------	------------

### VOLUME II

#### APÊNDICE ICONOGRÁFICO

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 – Marcel Marién, <i>Le Esprit de l’escalier</i> , c. 1952 .....	19
Figura 2 – Fernando Lemos, <i>José-Augusto França</i> , 1949-1952 .....	32
Figura 3 – Reprodução da capa da edição <i>Balanço das atividades surrealistas em Portugal</i> .....	32
Figura 4 – António Dacosta, <i>A morte e o jovem</i> , 1985 .....	35
Figura 5 – António Pedro, sem título, sem data .....	35
Figura 6 – Reprodução da capa do catálogo da exposição de Pamela Boden, António Dacosta e António Pedro .....	35
Figura 7 – Marcelino Vespeira, <i>Notícia violentada</i> , 1948 .....	36
Figura 8 – João Moniz Pereira, <i>Emigrantes</i> , 1948 .....	38
Figura 9 – Cândido Costa Pinto, <i>Decadência outonal/fado</i> , 1943 .....	38
Figura 10 –Bilhete de Identidade de Cruzeiro Seixas da Escola Industrial de António Arroio .....	42
Figura 11 – Reprodução de Catálogo da primeira exposição de <i>Os Surrealistas</i> .....	44
Figura 12 – Fotografia de Mário Botas e Cruzeiro Seixas representando Cristo e Judas em 1977 .....	46
Figura 13 – Fotografia de Cruzeiro Seixas em 1936, com 16 anos .....	48
Figura 14 – Fotografia de Cruzeiro Seixas junto à reprodução da obra <i>As tentações de Santo Antão</i> .....	48
Figura 15 – Fotografia do aspeto da exposição <i>Aproveitar o acaso</i> de Cruzeiro Seixas .....	50
Figura 16 – Fotografia do aspeto da exposição <i>Aproveitar o acaso</i> de Cruzeiro Seixas .....	50
Figura 17 – Fernando Lemos, <i>Pintor Vespeira – O menino imperativo</i> , 1949-1952 ....	51
Figura 18 – Fernando Lemos, <i>A primeira exposição</i> , 1949-1952 .....	51
Figura 19 – Fotografia de objeto de Mário Cesariny, sem título, sem data .....	52
Figura 20 – Fotografia de objeto de Mário Cesariny, sem título, [1973] .....	52
Figura 21 – Fotografia de Eduardo Tomé, <i>Mário Cesariny</i> , 1975 .....	52
Figura 22 – Fotografia de Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny com objeto de Cruzeiro Seixas perdido .....	53

Figura 23 – Fernando Lemos, <i>Manequim de exposição</i> , 1949-1952 .....	55
Figura 24 – Cruzeiro Seixas, <i>Lisboa após o terramoto de 1755</i> , sem data .....	61
Figura 25 – Cruzeiro Seixas, sem título, sem data .....	62
Figura 26 – Cruzeiro Seixas, <i>Poema-objeto</i> , 1954 .....	68
Figura 27 – Cruzeiro Seixas, <i>Eis a mão direita de pentear os sonhos</i> , sem data .....	69
Figura 28 – Cruzeiro Seixas, <i>Coup de Foudre</i> , [1954] .....	69
Figura 29 – Cruzeiro Seixas, <i>L'homme qui s'était endormi traverse le village pour se jetter dans le vide</i> , 1959 .....	69
Figura 30 – Cruzeiro Seixas, <i>Personagens duma história de amor</i> , [1960] .....	70
Figura 31 – Cruzeiro Seixas, <i>Só os naufragos se agarram as palavras que parecem flutuar sob a lua... Só os naufragos / Morrias de desespero e êxtase se eu te olhasse como as coisas me olham...</i> , 1957 .....	70
Figura 32 – Cruzeiro Seixas, <i>História duma serpente que era pintora oficial e tudo, [1960]</i> .....	70
Figura 33 – Cruzeiro Seixas, <i>Um Malestrong para ti António Areal</i> , 1961 .....	71
Figura 34 – Cruzeiro Seixas, <i>J'ai une fleur</i> , 1955 .....	71
Figura 35 – Cruzeiro Seixas, <i>Num país desconhecido que não posso esquecer é ver como estão ali gastos os degraus</i> , 1956 .....	71
Figura 36 – Fotografia de Cruzeiro Seixas .....	75
Figura 37 – Cruzeiro Seixas, Objeto destruído .....	76
Figura 38 – Cruzeiro Seixas, Objeto destruído .....	76
Figura 39 – Cruzeiro Seixas, Objeto destruído .....	78
Figura 40 – Palácio setecentista onde decorreu a 2.ª Exposição de Cruzeiro Seixas em Luanda .....	81
Figura 41 – Cruzeiro Seixas com Alfredo Margarido na 2.ª exposição, em Luanda .....	82
Figura 42 – Fotografia da 2.ª exposição, em Luanda .....	83
Figura 43 – Fotografia da 2.ª exposição, em Luanda .....	83
Figura 44 – Fotografia da 2.ª exposição, em Luanda .....	83
Figura 45 – Fotografia da 2.ª exposição, em Luanda .....	83
Figura 46 – Fotografia da 2.ª exposição, em Luanda .....	84
Figura 47 – Cruzeiro Seixas, <i>Maternidade</i> , 1957 .....	85

Figura 48 – Júlio Pomar, sem título (assemblage) .....	86
Figura 49 – Cruzeiro Seixas, sem título, 1957 .....	87
Figura 50 – Cruzeiro Seixas, <i>Montre: rien ne peut remplacer leurs cheveux</i> .....	87
Figura 51 – Cruzeiro Seixas, <i>A Bailarina</i> , [1955-57] .....	87
Figura 52 – Cruzeiro Seixas, <i>Vitória de Samotrácia</i> .....	87
Figura 53 – Cruzeiro Seixas, sem título, sem data .....	87
Figura 54 – Cruzeiro Seixas, <i>A Boneca</i> , sem data .....	87
Figura 55 – Cruzeiro Seixas, sem título, sem data .....	88
Figura 56 – Esqueleto de um anjo/ o meu anjo da guarda, sem data .....	88
Figura 57 – Cruzeiro Seixas, <i>Um poeta</i> , 16-01-1957 .....	88
Figura 58 – Reprodução do objeto <i>Chávena com asa por dentro</i> .....	89
Figura 59 – Cruzeiro Seixas, <i>A mão</i> , 1961 .....	90
Figura 60 – Cruzeiro Seixas, <i>Auto-retrato</i> , cerca de 1958 .....	91
Figura 61 – Cruzeiro Seixas, <i>Auto-retrato</i> , cerca de 1958 .....	91
Figura 62 – Cruzeiro Seixas, <i>Auto-retrato em forma de cafeteira</i> , 1972 .....	91
Figura 63 – Cruzeiro Seixas, <i>Auto-retrato</i> , [1975] .....	93
Figura 64 – Cruzeiro Seixas, <i>Une cuisse - uma perna de galinha para matar a fome dos neo-realistas</i> , 1948 .....	96
Figura 65 – Cruzeiro Seixas, <i>Une cuisse</i> , 1948 .....	96
Figura 66 – Cruzeiro Seixas, <i>L'oppressé</i> , 1951 .....	97
Figura 67 – Mário Cesariny, <i>General De Gaulle...</i> , 1947 .....	97
Figura 68 – Cruzeiro Seixas, <i>O mar português</i> , [1952] .....	99
Figura 69 – Marcel Duchamp, <i>Why Not Sneeze Rose Sélavy?</i> , 1921 .....	101
Figura70 – Cruzeiro Seixas, <i>O seu olhar já não se dirige para a terra, mas tem os pés assentes nela</i> , 1953 .....	102
Figura71 – Cruzeiro Seixas, <i>O verdadeiro retrato de Isidore Ducasse - Conde de Lautréamont</i> , 1965 .....	104
Figura 72 – Cruzeiro Seixas, <i>O orfeão da minha escola</i> , 1960 .....	105
Figura 73– Cruzeiro Seixas, <i>Ce n'est rien d'aimer: il faut aussi être aimé</i> , 1967 .....	106
Figura 74 – Cruzeiro Seixas, <i>Homenagem a Julin Gracq</i> , 1953 .....	107
Figura 75 – Cruzeiro Seixas, sem título, 1960-1970 .....	108



Figura 76 – Cruzeiro Seixas, <i>O quotidiano</i> , 1954 .....	109
Figura 77 – Meret Oppenheim, <i>Pequeno-almoço em pele</i> , 1936 .....	110
Figura 78 – Cruzeiro Seixas, <i>Objecto trágico-marítimo</i> , 1985 .....	111
Figura 79 – Cruzeiro Seixas, <i>Bilhete de metropolitano que pertenceu a Fernando Pessoa</i> , sem data .....	111
Figura 80 – Cruzeiro Seixas, <i>A luz</i> , sem data .....	112
Figura 81 – Cruzeiro Seixas, sem título, sem data .....	112
Figura 82 – Cruzeiro Seixas, <i>Meditação sobre a luz</i> , sem data .....	112
Figura 83 – Cruzeiro Seixas, <i>Objeto de homenagem a Marcel Duchamp</i> , 2013 .....	114
Figura 84 – Cruzeiro Seixas, <i>Objeto de homenagem a Marcel Duchamp</i> , 2013 .....	114

## ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1 – Reprodução dos poemas-objeto de Cruzeiro Seixas .....	66
Quadro 2 – Reprodução dos primeiros objetos de Cruzeiro Seixas .....	73
Quadro 3 – Reprodução dos objetos presentes nas exposições de Luanda .....	79
Quadro 4 – Reprodução dos objetos da coleção da FCM .....	94

## **ABREVIATURAS**

FCM – Fundação Cupertino de Miranda

BFCM – Biblioteca da Fundação Cupertino de Miranda

IVAM – Instituto Valenciano de Arte Moderna

MEIAC – Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo

## INTRODUÇÃO

A dissertação que agora se apresenta tem como tônica de interesse o objeto surrealista de intervenção do pintor Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro Seixas. Com o nascimento do surrealismo aparece uma nova conceção de objeto, cuja compreensão do assunto naturalmente leva à criação do objeto surrealista que, nos anos 30, irá proliferar ao ponto de invadir as oficinas e galerias. É no final de 1931 que a Revista *Le surrealisme au service de la révolution* (n.º 3, dezembro de 1931) dá ao objeto surrealista o mérito do seu aparecimento, através de um artigo assinado por Salvador Dali intitulado *Objets Surréalistes*, onde se faz uma deambulação pelos objetos de funcionamento simbólico.<sup>1</sup>

O interesse pelo objeto surrealista reveste-se de enorme importância no nosso entendimento, uma vez que é pautado pela originalidade e sua demarcada intenção de provocação. Objetos que foram criados há cerca de 60 anos (caso português) sobrevivem, alguns na memória de quem os viu e os que chegaram até nós, ainda que frágeis, são capazes de provocar reações, independentemente de quem seja o seu observador; tornam-se objetos muito atuais, para além de servirem como documentos sobre os meandros da História da Arte em Portugal, e como surgem intimamente relacionados com “a história intelectual” do país merecem ser alvo de estudo e tratamento; algo que sentimos como pertinente dada a carência de fontes documentais aprofundadas destinadas ao assunto em Portugal.

Para além das razões apontadas devemos ainda referir que este contexto de trabalho resulta de um encontro muito particular, entre o nosso interesse e as funções desempenhadas como colaboradora do Museu da Fundação Cupertino de Miranda<sup>2</sup>, Vila Nova de Famalicão (adiante designada por FCM). Esta instituição particulariza-se por abrigar um acervo, muito próprio, uma vez que diz respeito ao surrealismo em Portugal e aos seus autores. Dispõe de uma coleção de obras de autores surrealistas que integra nomes como Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Isabel Meyrelles, Fernando Lemos, Gonçalo Duarte, João Rodrigues, Eurico Gonçalves, Julio, Fernando Alves dos Santos, Fernando José Francisco, entre outros, que fizeram a história

---

<sup>1</sup> DALI – *Objets Surréalistes*. *Le surrealisme au service de la révolution* [Em linha]. Volume número 3 (1931), p. 16-17. [Consult. 11 de fevereiro de 2012]. Disponível na Internet: <URL: [http://melusine.univ-paris3.fr/Surr\\_au\\_service\\_dela\\_Rev/Surr\\_Service\\_Rev3.htm](http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev3.htm)>.

<sup>2</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 4.

do movimento. Nas suas reservas encontram-se as obras destes nomes e a sua biblioteca abriga o espólio documental de Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Ernesto Sampaio e está completamente votada ao estudo da arte e do surrealismo, em particular. De particularidade assinalável o espólio documental de Cruzeiro Seixas alberga um conjunto de 42 cadernos/diários pessoais, que tivemos a oportunidade de consultar e usar como base de trabalho, mas por não caber no objetivo deste estudo acabamos por não nos debruçar com maior profundidade nesta temática; esperamos, contudo vir a fazê-lo num estudo próximo, para que desta forma se complete o trabalho que agora iniciamos, em relação ao papel de Cruzeiro Seixas no surrealismo português.

Uma vez que convivemos com a realidade do objeto surrealista, quase diariamente, através das nossas funções, este tema de trabalho, assumiu-se, logo, desde o início como fonte de redobrado interesse. Entre as nossas opções, poderia estar a pintura, escultura, desenho, fotografia ou outro mote de trabalho, mas ainda que possa parecer pouco explicável a nossa atração vai naturalmente para o objeto surrealista. Depois de levantada esta temática, entendemos centrar o nosso estudo sobre um autor em particular – Cruzeiro Seixas. Esta opção justifica-se pelo facto de o autor estar largamente associado aos contornos do surrealismo, grandemente representado na coleção da Fundação Cupertino de Miranda, quer pela parte plástica, quer documental e sobretudo pelo grande número de objetos surrealistas sobreviventes – caso único no contexto português. Caso único, uma vez que parte dos objetos que foram produzidos por outros acabaram por se perder, dada a perecibilidade dos seus materiais, e alguns dos que efetivamente foram produzidos por Cruzeiro Seixas, ainda podem ser vistos e estudados.

Delimitamos o nosso estudo portanto, ao objeto surrealista produzido por Cruzeiro Seixas e vocacionamos a nossa pesquisa para os objetos que se encontram à guarda da Fundação Cupertino de Miranda e são pertença da sua coleção. Esta opção ainda que possa parecer questionável é justificada pelo facto de entendermos que a nossa análise de estudo sairá beneficiada pela observação direta que nos é permitido fazer. Sabemos que neste documento não conseguiremos fazer o rastreio de todos os objetos produzidos pelo autor, tentaremos encontrar registos documentais ou fotográficos que nos permitam descobrir a existência dos que entretanto se perderem, mas entendemos que esta parte do nosso trabalho serve apenas como fio condutor de uma história que

termina com os objetos que hoje existem, esses sim, alvo da nossa análise. Ficamos contudo questionados sobre a existência de objetos que possam estar à guarda de coleções particulares, ainda que seja pouco provável, mas aos que se encontram na coleção da FCM entendemos adicionar por circunstância particular o objeto designado por *A mão* que integra a coleção da Fundação Calouste Gulbenkian, *Homenagem a Julien Gracq* e ainda *L'Opressor*, estes dois últimos encontram-se na casa do artista.

Queremos com este documento e com o resultado do nosso estudo fazer uma aproximação à problemática do objeto surrealista; neste sentido, como não poderá deixar de ser ignorado será feito um trabalho de pesquisa até às origens do conceito de “objeto surrealista”. Fruto disto levantam-se algumas questões expressas no título deste documento – indagamos sobre as questões de natureza maior em primeira circunstância, ou seja, a partir de que momento terá sido o objeto reclamado para os campos da História da Arte e mais auspicioso ainda, tentamos perceber o porquê de o surrealismo reclamar para si a paternidade do objeto.

A partir deste pressuposto surgem questões mais práticas – tentarmos perceber qual a importância do objeto na forma em que foi forjado, a sua importância histórica e contextual, o facto de estar associado a um determinado período histórico, decorrente de um conjunto de situações. Que situações foram essas que levaram um conjunto de autores a debruçarem-se sobre este novo conceito do objeto, o porquê de terem sido intelectuais associados ao movimento surrealista a tornarem visíveis as capacidades do objeto, o seu confronto com a arte que até então estava instituída e este seu carácter de provocação, de abalo de mentalidades e as réplicas que provocou como motivo influente nos campos da arte e novos artistas. A primeira vez que surgiu um objeto surrealista; em que contextos; quais as suas intenções; qual o pensamento por detrás da criação do objeto; quais as mudanças que produziu e de que forma o objeto contribuiu para a percepção da arte moderna e contemporânea são questões que se tornam válidas em torno deste estudo.

A partir da problemática que envolve a criação do objeto surrealista pretende-se desenhar, ainda que de uma forma breve, os contornos do surrealismo em Portugal, quais os seus atores e suas estruturas de pensamento. O ponto de partida para resposta à

nossa interrogação terá obviamente de passar por um esboço da consistência do objeto surrealista, em contexto internacional. A aplicação ao contexto nacional tenderá pela aproximação ao movimento surrealista em Portugal, referindo os seus precursores, quais as primeiras manifestações, quais os seus agentes de mudança, a formação, desenvolvimento e extinção do movimento. Só após a compreensão destes conteúdos nos será permitido tocar o universo plástico de Cruzeiro Seixas; feita a abordagem panorâmica em contexto nacional, referimos o papel de Cruzeiro Seixas, para a compreensão do surrealismo, as “sensibilidades” pelas quais foi pautado o seu trabalho e a procura da essência do seu processo criador que o levou a ser um dos únicos autores a desenvolver um trabalho consistente de crítica e ironia materializado pelo conjunto de objetos que produziu.

A nossa investigação situar-se-á cronologicamente entre um período que irá desde os anos 40 até aos nossos dias, uma vez que ainda datam destes momentos alguns dos objetos sobre os quais nos debruçaremos; importa referir que o contexto cultural, político e histórico terá também ele um papel preponderante, uma vez que no Portugal dos anos 40 a cultura e artes em geral, ainda estavam muito arreigadas à política e seus interesses e será nesse limiar que se começa a esboçar o surrealismo que chega a Portugal, como forma de liberdade em relação ao que estava instituído.

Adotamos como princípio o estabelecimento de um pensamento crítico, ainda antes de tomar qualquer dado como válido; a nossa metodologia de trabalho assentou em pesquisas monográficas sobre a produção documental acerca do surrealismo e do objeto surrealista. Mais importante devemos referir que a maior parte das nossas consultas foram feitas na biblioteca da FCM, na qual consultamos também a biblioteca pessoal e documental de Cruzeiro Seixas<sup>3</sup>. Sobre esta última, podemos afiançar que se tratou de uma excelente fonte de trabalho, no que toca a encontrar dados que sustentem a nossa pesquisa, registos fotográficos que a ilustram e que muitos deles se constituem como novidade. Obviamente que este espólio documental, é um campo de trabalho de dimensão desmedida, requer minúcia e atenção ao pormenor. Entre os documentos que podemos consultar situa-se correspondência, recortes de imprensa, textos de produção

---

<sup>3</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 4

própria do autor, *desaforismos* (como ele próprio os designa). Tivemos ainda oportunidade de recorrer a algumas publicações que se encontram na residência do autor e as conversas ocasionais tidas com Cruzeiro Seixas serviram para dar força e sustentabilidade ao nosso pensamento. Registamos variadas informações que foram obtidas através de diálogos informais com o autor. Os seus objetos surrealistas constituirão o nosso objeto de estudo e apontamos como principal objetivo a realização de uma análise que resulte numa proposta de interpretação, capaz de manifestar dados novos, em relação ao percurso individual de Cruzeiro Seixas e ao seu contributo para o surrealismo português, tendo sempre no horizonte o objeto surrealista. Para que se torne clara a leitura do trabalho apresentado facilmente distribuimos as matérias por três capítulos começando por abordar o objeto artístico pela leitura de George Kubler; o percurso que o objeto surrealista desenhou em contexto internacional, para que num terceiro capítulo nos dediquemos ao surrealismo português e à prática objetual realizada por Cruzeiro Seixas. Em função da nossa vontade de dar a conhecer o objeto surrealista apontamos alguns dados referentes à literatura existente a respeito até ao momento. Modelos que se vão modificando, fruto de novas investigações, novos olhares, acrescentam dados e interpretações. Não pode existir uma história última e objetiva sem ser em permanente construção/desconstrução. No final apresentamos as conclusões e em volume separado o apêndice iconográfico.

\*

Como facilmente pode ser confirmado a produção literária acerca do surrealismo é vastíssima e diríamos mesmo, que dificilmente conseguiríamos ter perceção de tudo o que foi publicado até ao momento; reconhecemos igualmente que tal verificação se tornaria desnecessária, uma vez que através de leituras de monografias-chave conseguimos ficar com uma perceção do que foi o movimento. De qualquer das formas poucos anos nos separam do início do nascimento do surrealismo, ainda nem 100 anos se fizeram transpor após a redação do seu primeiro manifesto. O seu teórico – André Breton – faleceu há escassos 47 anos, e este momento é ainda relativamente próximo nos contornos de uma História da Arte. Apesar de tal, a produção intelectual que ronda o



surrealismo deu origem a publicações de vária ordem e muitos autores se centraram neste capítulo da História da Arte. Não deixamos contudo de procurar fazer uma leitura aos manifestos do surrealismo e mais particularizadamente à *situação surrealista do objecto* – conferência proferida em Praga a 29 de março de 1935, por André Breton.

Na senda da procura da produção literária acerca da temática sobre a qual se fundamenta o nosso trabalho, verificamos existir, desde logo, à partida um conjunto de redações que se produziram e foram contemporâneas do acontecimento surrealista por autores que fizeram parte do movimento internacional, ao que se seguiu toda uma panóplia de textos ou partes de monografias após o término deste momento. Ficamos contudo elucidados quanto à falta de edições que se destinem única e exclusivamente ao objeto surrealista. O que verificamos existir são pequenas contribuições em monografias ou breves parágrafos sobre esta temática; exceção feita será o catálogo produzido para a exposição *El objecto surrealista*<sup>4</sup> no IVAM, sobre a qual nos deteremos mais tarde e que foi a única obra de maior alcance que podemos consultar.

Há ainda quem recue e situe as raízes históricas da produção de objetos no século XVIII; é Sarane Alexandrian<sup>5</sup>, autor de várias edições destinadas ao surrealismo que o afirma<sup>6</sup>. Mais próximo do tempo da produção do objeto surrealista, está o importante ensaio redigido por Salvador Dalí *Objets surréalistes*, em 1931, a que já aludimos, onde pela primeira vez se formula o objeto, como uma nova forma de produção de atividade. Dalí chega a defini-lo como *objeto que se presta a um mínimo de funcionamento mecânico e que se baseia nos fantasmas e representações susceptíveis de serem provocadas pela realização de atos inconscientes*.<sup>7</sup>

Aliás André Breton, teórico do movimento irá situar Salvador Dalí como um grande contribuidor para o surrealismo, através da teoria por si formulada sobre o objeto surrealista<sup>8</sup>. Merece igualmente destaque a invocação da redação de *Introduction au*

---

<sup>4</sup> GUIGON, Emmanuel – *El objecto surrealista*. València: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. ISBN 84-482-1589-3.

<sup>5</sup> ALEXANDRIAN, Sarane – *O Surrealismo*. Cacém: Editorial Verbo, 1973.

<sup>6</sup> Entre as várias edições de autoria de Sarane Alexandrian podem encontrar-se os seguintes títulos: *Dali Pinturas* (1971), *André Breton Par Lui-même* (1972), *Man Ray* (1973), *Surrealist Art – World of Art* (1993), *Surrealist Art* (1995).

<sup>7</sup> BRETON, André – *Manifestos do Surrealismo*. 4.ª ed. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. ISBN 972-689-075-6, p. 269.

<sup>8</sup> *Ibidem*.

*discours sur le peu de réalité*, de Breton, em 1924 onde o próprio descreve um sonho tido onde relata a descoberta de um livro curioso.

Antecipa o que estaria para acontecer relativamente à génese do objeto dito surrealista, que teria a sua proliferação elevada ao máximo nos anos 30. Mantendo o interesse manifestado, em 1924, Breton realiza a 29 de março de 1935, na cidade de Praga uma conferência destinada a abordar a *Situação surrealista do objeto*<sup>9</sup>. Mantinha-se grandemente o interesse por este tipo de produção artística; contudo uma leitura atenta deste manifesto traz um certo desapontamento, uma vez que inexplicavelmente André Breton não se detém muito sobre a conceção do objeto e as palavras proferidas vão muito mais no sentido de abordar a prática poética da atividade surrealista. Aliás refere o objeto surrealista como não sendo mais do que poesia, apesar de manifestar um grande interesse por ele. É nesta conferência que Breton nos remete para a “crise do objeto” que estava então a passar-se e para o facto de o surrealismo estar muito voltado para o objeto, no sentido de ter sido este elemento a despertar as maiores atenções nos últimos anos. Alerta-nos para a necessidade do objeto manter um cunho distintivo, que o distinga como tal, e da necessidade de se individualizar. Verificamos a partir desta vontade de Breton, uma grande necessidade de manifestar, provar ou tentar um entendimento do objeto, como sendo uma participação maior do surrealismo às artes e à Humanidade em geral. Objetos, sabemos nós que são produzidos pelo Homem, desde tempos imemoriais, desde as mais diversas formas e funções, mas Breton tenta provar-nos que o surrealismo contribuiu para a revolução do nosso entendimento de “objeto” e com o tumulto provocado terá aberto novos campos às artes plásticas e ao pensamento em particular. O seu discurso prossegue manifestando a necessidade de se definir o objeto em geral pela voz do surrealismo, e só nesse caso é que se poderá definir o lugar que o objeto surrealista deverá tomar. O próprio nos elucida sobre a falta de uma definição ao dizer-nos que se criou o hábito de entender por objeto surrealista *pequenas construções não escultóricas*<sup>10</sup>, por falta de uma definição mais acertada. Dedicamos especial interesse à leitura da conferência de Praga, uma vez que entendemos que Breton nos lança pistas claras sobre o seu entendimento da situação do objeto, ainda que imiscuídas entre

---

<sup>9</sup> BRETON, André – Manifestos do Surrealismo. 4.ª ed. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. ISBN 972-689-075-6

<sup>10</sup> *Ibidem*.

passagens para a poesia. É aqui que ele nos remete para a escultura de Giacometti e de Arp, ou ainda para as *Illuminations* de Rimbaud ou os Cantos de Maldoror de Lautréamont, sobre os quais nos deteremos mais tarde.

Ainda que de uma forma mascarada, entendemos que Breton nos justifica neste manifesto a necessidade de as artes e a produção artística, sobretudo a pintura, avançarem no sentido de alcançarem uma maior vanguarda, que no caso, serviu à criação de objetos surrealistas.

*Ora, no período moderno, a pintura, por exemplo, até aos últimos anos, tinha-se preocupado quase exclusivamente com exprimir as relações manifestas que existem entre a percepção exterior e o eu. A expressão desta relação manifestou-se cada vez menos suficiente, cada vez mais ilusória à medida que, rodando em torno de si mesma, se lhes tornava mais impossível pretender o alargamento e, mais ainda, por definição, o aprofundamento do homem no sistema 'percepção-consciência'. Era, com efeito, tal como então se apresentava, um sistema fechado em que se achavam esgotadas há muito as interessantes possibilidades reaccionais do artista, e que não deixava subsistir senão aquele extravagante desejo de divinação do objecto exterior que caracteriza a obra de muito grande pintor dito 'realista'.<sup>11</sup>*

Mais uma vez se justifica o papel do surrealismo, como forma de aceder às camadas mais profundas do “eu”, domínio que segundo as palavras de Breton seria o que interessava explorar. E neste papel de descoberta, muito utilizado por todos os surrealistas se achou o objeto surrealista, ou seja, nas palavras de Breton *acasalamento de duas realidades aparentemente inacasaláveis num plano que, aparentemente não se harmoniza com elas*<sup>12</sup>. Embora o autor através desta definição se estivesse a referir ao *encontro furtivo de uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação*<sup>13</sup> descrito por Isidore Ducasse, nos *Cantos de Lautréamont*, entendemos, ainda que metaforicamente esta descrição serve com pudor e verdade a uma definição de objeto surrealista.

Breton assume também a participação de Duchamp no domínio de tais objetos, com a sua mais que famosa contribuição – os *ready-made* (objetos manufacturados e elevados à

---

<sup>11</sup> BRETON, André – Manifestos do Surrealismo. 4.ª ed. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. ISBN 972-689-075-6p. 286.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

<sup>13</sup> DUCASSE, Isidore – *Os Cantos de Maldoror: seguidos de poesia*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004. ISBN 989-552-066-2, p. 214.

categoria de arte, pela simples escolha do artista); remata para bem esclarecer a sua posição e a nossa percepção sobre o objeto, como este não sendo mais do que poesia.

Juan-Eduardo Cirlot (1916-1973), crítico literário espanhol, entrou em contacto com o surrealismo nos anos 40 tendo assente parte da sua produção escrita, em temáticas que ao surrealismo diziam respeito. Neste campo reconhecemos interesse à tiragem *El mundo del objecto a la luz del surrealismo*, cuja primeira edição remonta a 1953, embora tenhamos consultado a re-edição datada de 1986. Cirlot parte de uma premissa muito válida e interroga o leitor com a questão – O que é um objeto?<sup>14</sup> A partir desta dúvida faz a distinção entre objetos reais, objetos ideais, objetos que se fazem valer pelo seu valor e objetos metafísicos. Recua o seu pensamento até ao *homo faber*, fazendo uma passagem pelo renascimento e revolução industrial fazendo-nos tomar percepção do que ele designa por *catarata de objetos*, em alusão à quantidade de coisas fabricadas. É um pensamento extremamente atual e ainda hoje nos podemos interrogar sobre a quantidade, funcionalidade e proliferação de objetos produzidos, sendo eles parte integrante e indissociável da História do Homem. Destaca o conceito mágico de objeto, antes de abordar em análise os objetos colocados em circulação pelo movimento *Dada*; é aqui que se valoriza o aspeto sentimental, para além de fazer uma incursão pelo trabalho de Marcel Duchamp e pela crise do objeto. Encontrou uma expressão que designou por *tentação da estética*<sup>15</sup> para aludir à gravidade de se tomar o belo como critério de avaliação; segundo Cirlot atribuir a qualidade de beleza aos objetos para *salvá-los* seria o mesmo que *rebaixá-los*. O interesse maior estaria em nos afastarmos de uma suposta beleza como símbolo de uma forma. Artistas como Hans Arp, Max Ernst, Picasso, Miró, Dali e Duchamp são nomes que o autor invoca, como sendo artistas que souberam dar valor ao recôndito do objeto, ou ao objeto aparentemente sem valor, que se insinuam de igual modo na mente como resultado de revolução entre uma estética académica em favor de escolhas misteriosas.

Em 1973, Sarane Alexandrian dedica uma edição ao surrealismo, onde destina um capítulo ao objeto – *O objeto. Sua psicologia e classificação: Do objeto encontrado ao ser-*

---

<sup>14</sup> CIRLOT, Juan-Eduardo – *El mundo del objecto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Editorial Anthropos, 1986, p. 19.

<sup>15</sup> *Ibidem*.

*objeto*<sup>16</sup>. Este autor irá centrar-se sobretudo nos diferentes tipos de objetos que foram explorados, desde o início do surrealismo. Parte-se de uma premissa que pretende subdividir os objetos em: objeto encontrado, objeto natural, objeto encontrado interpretado, objeto natural interpretado, *ready-made*, assemblage, objeto incorporado, objeto fantasma, objeto sonhado, caixa-objeto, máquina óptica, objeto-poema, objeto móvel, objeto de funcionamento simbólico, objeto objetivamente oferecido e ser-objeto. Segundo Sarane Alexandrian foi o surrealismo que impôs o objeto à arte moderna e o colocou em competição com a escultura. Este confronto resultou numa medida de forças, a partir da qual a escultura se viu obrigada a repensar as suas formas de atuação. Desde cedo se manifestaram indivíduos interessados pelo objeto, mas este interesse revestia-se apenas de uma aguçada curiosidade. Alexandrian diz-nos que foi o escritor G. C. Lichtenberg o primeiro a destinar uma publicação dedicada aos objetos absurdos, quando em 1798 publica no almanaque de bolso de Gottingen o inventário de uma coleção de que faziam parte, *uma colher dupla para gêmeos*, *uma cama móvel para poder andar no quarto durante a noite* ou *uma faca sem lâmina, nem cabo*. Queria com isto o escritor elaborar uma crítica ao colecionismo desmedido, sem critério.

Ao definir cada uma destas sub-categorias, Alexandrian vai ilustrando com exemplos e justificando as descrições com nomes de autores e obras. Abstém-se aqui de fazer referência aos objetos matemáticos de Max Ernst e Man Ray e ainda os objetos-jóias de Calder e Meret Oppenheim, apesar de os incluir ainda nesta ótica de objeto surrealista; vai mais longe ao terminar com as *combine paintings* de Rauschenberg e as *accumulations* de Arman, como possibilidades que descuram do campo aberto do objeto produzido pelo surrealismo, justificando desta forma, a menção inicial de Breton ao entender a crise do objeto e a abertura que ela proporcionou à arte.

Haim N. Finkelstein<sup>17</sup>, em 1979 centra-se num aspeto muito particular da problemática do surrealismo, ou seja, a crise do objeto. Este autor evidencia a crise do objeto como uma rutura radical com o pensamento anterior, elucidando uma nova perceção das coisas, onde objetos são encarados como extensão do homem e do seu “eu”. Os objetos são

---

<sup>16</sup> ALEXANDRIAN, Sarane – *O Surrealismo*. Cacém: Editorial Verbo, 1973, p.145.

<sup>17</sup> FINKELSTEIN, Haim – *Surrealism and the crisis of the object*. Michigan: UMI Research Press, 1979. ISBN 978-0835710596.

assim formas de tocar os desejos de um inconsciente mais inacessível e através desta busca ao interior é-nos permitida a alteração da realidade atual. Finkelstein procura através da exploração da crise do objeto e de um pensamento surrealista da arte analisar as represálias sentidas pela crise do objeto numa consciência moderna, salientando este como um campo a merecer investigação futura.

Fiona Bradley na edição que dedica ao surrealismo<sup>18</sup> destina uma breve parte ao objeto surrealista e começa por introduzir a produção de objetos relacionada com a produção de pinturas surrealistas como sendo baseadas em objetos, cujo mote seria *desacreditar e desestabilizar a normalidade percebida*. Desta forma os surrealistas sentiam-se aptos para manipular objetos comuns. A ilustrar esta afirmação Bradley remete-nos para a obra de Magritte, *A traição das imagens*, onde o espectador se vislumbra frente a frente com um cachimbo que faz parte de uma irrealidade – ou seja, não se trata de um cachimbo, mas de uma representação em pintura deste objeto, tão familiar. Fiona Bradley situa ainda o começo da história do objeto surrealista com o escultor suíço, Giacometti. De resto, intenção já manifestada por Breton ao invocar Giacometti em *L'Amour Fou*. O ensaio de Giacometti *Objects mobiles et muets* serviu como parte do n.º 3 da edição da revista *Le Surréalisme au Service de la Révolution*. Bradley reforça os nomes de Dali, Gala, Breton, Valentine Hugo como produtores de objetos, não esquecendo de fazer a referência a Duchamp e Magritte, como de resto já havíamos sublinhado. Situa o objeto de Meret Oppenheim *Pequeno-almoço em pêlo* como o mais famoso de todos os objetos e classificando-o como *objeto fetiche*. A partir deste ponto introduz na discussão o tema do fetiche ao afirmar que um *fetiche é um objeto que possui um poder mágico, ou um objeto que contém um significado erótico excepcional para um determinado indivíduo*<sup>19</sup>, salvaguardando a natureza estranha e sexual do objeto surrealista.

O IVAM terá sido quem mais dedicou atenção à nossa temática de estudo nos últimos anos ao produzir uma exposição, entre 1997-1998 intitulada *El objecto surrealista*<sup>20</sup>; desta iniciativa foi produzido um amplo catálogo que nos faz uma resenha claríssima pelo percurso histórico do objeto. Na exposição foi reunido um grande número de objetos,

---

<sup>18</sup> BRADLEY, Fiona – *Surrealismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000. p. 41-45

<sup>19</sup> *Ibidem*.

<sup>20</sup> GUIGON, Emmanuel – *El objecto surrealista*. València: IVAM Institut València d'Art Modern, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. ISBN 84-482-1589-3.

onde se pretendeu ilustrar o resultado do fascínio que o mundo do objeto exerceu sobre os surrealistas. A questão que se levantou foi precisamente de averiguar, de que modo o objeto ocupou um lugar de relevo nas preocupações surrealistas.

\*

Entendemos referir o ponto de situação sobre a produção literária da prática objetual em Portugal e sobre esta temática destacamos o nome de María Jesús Ávila, que aponta a produção de objetos de autores associados ao surrealismo entre 1947 e 1952 como abundante; sendo uma autora que dará um dos maiores destaques ao objeto, sobretudo a partir do catálogo *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*, cuja autoria é repartida com Perfecto E. Cuadrado (editado pelo Museu do Chiado e pelo Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo – MEIAC), a propósito da exposição *Surrealismo em Portugal 1934-1952*. Já em 2011 a autora reincide ao publicar um artigo *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*<sup>21</sup> que aborda o papel do objeto na estética surrealista traçando os seus antecedentes em Portugal, aborda também a relação entre fotografia e objeto e dá um certo enfoque dado ao manequim, forma muito usada pelos surrealistas.

As informações que nos chegam através das edições e publicações em Portugal destinadas ao objeto surrealista são breves e fugazes. Notamos uma produção massiva de crítica à pintura surrealista e aos seus autores, poesia também é focada e toda a corrente literária; contudo sobre o objeto, há pouca redação; conseguimos encontrar alguma informação em notícias de imprensa, muito breves sobre o nosso autor de estudo.

Sabemos que María Jesus Ávila aponta Cruzeiro Seixas como exceção a uma regra à produção pontual de objetos no trabalho dos autores surrealistas. Entendemos que a inovação da autora será a participação que deu ao manequim, como *expressão do maravilhoso* e como conversão deste elemento em objeto, através de uma fundamentada

---

<sup>21</sup> ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. *Revista de História da Arte*. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:<[http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>.

opinião, que parte da boneca de Hans Bellmer e passa pelas fotografias de pessoas de Man Ray. Deste ponto somos imediatamente posicionados na participação que o manequim teve na primeira Exposição Surrealista.

Em relação ao caso objetivo de Cruzeiro Seixas, alguma informação, muito pontual é dada pelas publicações que lhe foram destinadas, por algumas notícias de imprensa e ainda mais recentemente a produção de um documentário sobre o pintor – *O vício da Liberdade*, produzido pela Terra Líquida, onde Bernardo Pinto de Almeida faz uma breve aproximação a alguns dos seus objetos.

Ainda que não diga respeito ao nosso núcleo de estudo, referimos a edição que David Santos dedica a Marcel Duchamp, intitulada *Marcel Duchamp e o ready-made: une sorte de rendez-vous*<sup>22</sup>, onde o autor elege o ready-made como a principal contribuição de Duchamp à arte contemporânea. David Santos numa estranha analogia, mas que nos faz sentir verdadeira, imbuído pelo espírito de Lautréamont, sobre o encontro furtivo de dois elementos estranhos, ou seja, entre um sujeito e um objeto, compara esta descrição ao ato de comprar, como sendo este também um encontro, fruto de um acaso, que resulta num forte desejo de ter e de comprar por impulso. É uma circunstância aparentada entre aquilo que foi a conjugação de duas realidades díspares reunidas num espaço comum, como resultado – um forte desejo.

A terminar referimos a opinião de Bernardo Pinto de Almeida no capítulo *o ready-made como paradigma de museu*<sup>23</sup>, onde se acrescenta um ponto de vista que não deixa de se relacionar com o pensamento que possamos discorrer da produção de um objeto surrealista, como existindo um conjunto de factos já decorridos e que abriram lugar à possibilidade da obra de Duchamp ter desempenhado a alteração que produziu. Para que isto fosse permitido, os campos de atuação da arte foram sendo alargados, o seu âmbito e definição sofreu, também ele, uma renovação de conceitos que permitiram considerar objetos comuns de um quotidiano de culturas distantes da nossa, que pela sua diferença foram aceites como objetos de arte.

---

<sup>22</sup> SANTOS, David – *Marcel Duchamp e o ready-made: une sorte de rendez-vous*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1239-1.

<sup>23</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. ISBN 927-37-0407-2.



# CAPÍTULO I

## OBJETO ARTÍSTICO

### 1 – OBJETO E ARTE

As “Histórias da Arte” desenrolam diante dos nossos olhos um rol de objetos artísticos, relato que começa nos tempos de que já nenhuma memória alcança, desde o universo da chamada arte rupestre até ao desenvolvimento mais imediato da arte, que ainda acompanha os nossos dias. Cabe à História da Arte fazer a leitura desses mesmos objetos, que se espalham por uma quantidade de classificações, temáticas, estilos, movimentos, e que beneficiam de uma panóplia de vocábulos para classificação, teorização e enquadramento, para que chegue até nós a sua percepção. Essa leitura de objetos, que vem sendo feita é tarefa nobre da História da Arte e o reconhecimento de uma validade artística também tarefa comum a esta disciplina. Estes objetos que se encontram dispersos pelo tempo e que chegaram até nós trazem com eles um peso histórico que cabe ao historiador a tentativa de desenlace desse nó. Outra problemática se nos afigura como válida, depois da tentativa de percepção da arte – onde está a definição de objeto artístico, de obra-prima, ou haverá uma subversão de valores nos nossos dias, onde o campo do objeto artístico esteja a roubar espaço à obra-prima. As várias “histórias da arte” como leituras iniciais inserem o leitor na perspectiva do que é a História da Arte, é-nos dada uma justificação para a sua existência e qual a sua finalidade. Sobretudo não podemos entender estas publicações como ordenações de dados e cabe também ao destinatário final – o leitor – fazer a recriação destas informações para que a história da arte possa fazer a conclusão do seu percurso.

*A arte, não é um conjunto de técnicas bi ou tridimensionais para decoração das nossas salas e nem sequer para o incremento da riqueza patrimonial e o atrativo turístico dos nossos museus: ou é uma verdadeira catarse e, ao mesmo tempo, alegre e dolorosa convulsão, ou então não é nada.*<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> FRONTÍN, J. L. Giménez – *Conocer el Surrealismo*. Barcelona: Dopesa, 1978. ISBN 84-7235-350-8.

Antes de nos debruçarmos sobre qualquer conteúdo que faça parte e integre os campos de atuação da história da arte cumpre-nos a tarefa de tentar uma aproximação aos conceitos que envolvem a problemática que estamos a levantar. Será a arte o produto dos seus artistas, será a arte constituída apenas pelos artistas que a executam ou será ainda a arte a soma de artistas e suas obras? Logo à partida esta dúvida confronta-nos com o valor dos objetos artísticos, enquanto resultados produzidos por artistas, será o objeto que coloca o artista no campo da história da arte ou o artista que coloca tudo o que executa como objeto artístico, onde está centrada a importância desta questão? Uma lição podemos retirar desta problemática – que a história faz a arte e a própria arte também redige a sua história.

E imutável será a verdade de que um artista parte sempre de um pressuposto para a construção da sua obra – um pressuposto que pode ser a natureza, a natureza que o rodeia ou a sua própria natureza interior. Esta aproximação a algo que desemboca depois no produto final da arte parte de uma forma de entender a realidade; se num extremo temos a cópia dos valores da natureza, copiar e desenhar tal como se vê, noutra ponta teremos o seu oposto, que cabe ao contributo dados pelos surrealistas – ou seja, o produto de arte como resultado da imaginação e fantasia do artista, onde todo o seu génio inventivo está ao serviço da criação.

O que torna difícil a perceção da arte é a dúvida que paira sobre a sua utilidade, o que tem difícil perceção, terá difícil entendimento e aceitação; as linguagens têm evoluído até que chegamos às atuais definições da arte – a chamada arte contemporânea remete para a expressão livre do artista, que dirige interrogações e coloca dúvidas para o melhor entendimento do mundo envolvente. Uma pergunta surge como natural – quais as características de determinado objeto que o podem definir como objeto artístico? Claro que esta é uma problemática de grande dimensão. Contudo o que se nos afigura de imediato como resposta possível a esta questão é a interpretação da obra de arte mediante o contexto em que é inserida, a sua capacidade de romper com conceitos, a sua modernidade, entre outros.

A aproximação à obra de arte pode ser feita a partir da sua análise técnica ou ainda a partir da sua interpretação intelectual e, essa sim poderá dar a resposta da inclusão de determinado objeto como objeto artístico. Denis Huisman vai de encontro às nossas dúvidas e coloca a seguinte questão:

*Se se partir de uma perspectiva socializante, a arte não deixará de ser vista como uma superfluidade, um comércio de luxo, uma distração superficial. Se se avançar de um estetismo radical, haverá tendência para considerar a arte como uma única realidade sólida e positiva. Mas, não há dúvida alguma que tanto o sociologismo como o estetismo são duas tentações igualmente condenáveis. Então que valor atribuir a essa noção geral da arte?*<sup>25</sup>

Salvador Dali disse na revista *Le Surréalisme au service de la Révolution* o seguinte: *os museus preencheram-se rapidamente de objetos cujo tamanho e inutilidade obrigarão a construir nos desertos torres especiais para contê-los.*<sup>26</sup> Ainda de teor cómico é paradoxal que o artista que se entende por surrealista tenha colocado esta questão, quando foi precisamente o surrealismo a confrontar o valor do objeto artístico e fruto dessa crítica produziu um conjunto de objetos que tinham por vocação a crítica frontal aos esquemas instituídos e paradoxalmente essas produções foram também engolidas pela história da arte. Mas perguntamo-nos o porquê da inclusão desses objetos surrealistas nos destinos da história da arte? O porquê da arte os ter reclamado? Quais as suas funções e finalidades?

## **2 – O OBJETO RECLAMADO PELA HISTÓRIA DA ARTE: A PERSPETIVA DE GEORGE KUBLER**

A perspetiva de George Kubler<sup>27</sup> torna-se fundamental para esta compreensão e sobre a sua contribuição podemos tecer um conjunto de interrogações que, nos facilitam a descoberta dos percursos do objeto, até culminar a nossa pesquisa com o objeto surrealista. George Kubler coloca um ponto de interrogação ao afirmar que a ideia de arte poderia ser pensada de forma a abarcar todo o conjunto de objetos feito pelo Homem, desde os utensílios, à escrita, aos objetos poéticos, aos belos e inúteis. Esta é uma visão alargada daquilo a que poderemos chamar de objeto, que faz coincidir o universo do objeto com a História da Arte. Deste pensamento de Kubler somos logo reposicionados e levados a pensar o porquê da introdução da História da Arte no universo dos objetos, o

---

<sup>25</sup> HUISMAN, Denis – *Estética*. Lisboa: Edições 70. 1997. ISBN 972-44-0946-5.

<sup>26</sup> DALI – *Objets Surréalistes. Le surréalisme au service de la révolution* [Em linha]. Volume número 3 (1931), p. 17. [Consult. 11 de fevereiro de 2012]. Disponível na Internet: <URL: [http://melusine.univ-paris3.fr/Surr\\_au\\_service\\_dela\\_Rev/Surr\\_Service\\_Rev3.htm](http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev3.htm)>.

<sup>27</sup> KUBLER, George – *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1990. ISBN 972-699-236-2.

porque da História da Arte reclamar para si a aceitação, definição e compreensão dos objetos. Hoje em dia estamos tão embrenhados em perceber o porquê das coisas, em integrá-las, questioná-las e relacioná-las num esforço visível e quase esforçado da compreensão de algo e esquecemos por completo que em dado momento reclamamos essa atenção para nós, não pensando quando, nem como... Seria talvez interessante fazer esse retrocesso e recuar até ao ponto a partir do qual toda a atenção foi começada a ser dada aos objetos e o porquê da História da Arte os ter reclamado como seus. Claro está que esse estudo não cabe no nosso propósito, mas pensamos ser de facto um ponto de vista interessante.

A História dos objetos que fazem parte das realizações do Homem já vai com certeza longa, desde os tempos mais imemoráveis, sejam eles úteis, inúteis, belos, funcionais, móveis, imóveis, mas fazer a história dos objetos é fazer a história do Homem e dos seus percursos. Segundo Kubler o estudo sistemático dos objetos começou a partir do Renascimento italiano, com a descrição das obras de arte nas biografias dos artistas que as executaram. É muito curioso e surpreende que tamanho estudo esteja ainda tão próximo dos nossos tempos, só com o despertar das consciências e das liberdades criativas do Renascimento italiano se começou a escrever a “história dos objetos”. Ainda mais interessante de notar é que o estudo mais alargado do conjunto de objetos só se efetivou a partir de 1750. Kubler, nesta perspetiva diz-nos que as disciplinas que “cuidam” destes objetos se distribuem pela Arqueologia, Etnologia e História da Arte. A esta última disciplina coube o estudo dos objetos resultantes da expressão humana, segundo Kubler – *os menos úteis e mais expressivos*, enquanto às suas congéneres coube o estudo da cultura imaterial e material em geral. Esta expressão *os menos úteis e mais expressivos* não terá inocência e será com certeza muita profunda e requer uma grande reflexão. O porque de considerar os objetos resultantes da expressão humana como *os menos úteis*? Será legítimo sequer atribuir classificações entre o que é útil e o que é inútil e o porquê do inútil? Será que os objetos são colocados em museus pelo seu valor intrínseco ou são colocados à parte dos restantes e retirados da sua esfera normal de circulação. São duas perspetivas que nos deixam caminhos abertos para organização de um pensamento e reflexão sobre o lugar que ocupam os objetos que afinal constituem aquilo que se designa por arte.

Retomando a nossa atenção em Kubler, o autor entra novamente numa problemática, que nos faz obviamente repensar os destinos da História da Arte, diz-nos o seguinte:

*O historiador narrativo tem sempre o privilégio de decidir como definir e separar continuidades. Nunca lhe é pedido que defenda a separação escolhida, porque a História separa seja onde for com a mesma facilidade, e uma boa história pode começar onde o narrador muito bem entender.*<sup>28</sup>

Segundo o autor os historiadores de arte que separam os produtos úteis e estéticos classificam estes últimos consoante tipos, escolas e estilos. Estas escolas e tipos por sua vez são produto da inventariação feita ao longo dos anos. Pode-se incorrer numa banalização excessiva. A missão do historiador será a sua importante contribuição no campo da descoberta da identidade do seu objeto de trabalho contribuindo para a percepção desse mesmo objeto. Por sua vez, referimos que Kubler nos diz que sempre que agrupamos os objetos pelo seu estilo, estamos a reduzir a difusão à custa da expressão. A propósito o autor faz uma analogia em relação ao avanço da história da arte:

*Deste modo, a história da arte é como que uma vasta obra de exploração mineira, com inúmeros poços, a maior parte dos quais fechados desde há muito. Cada artista trabalha no escuro, guiado apenas pelos túneis e pelos poços anteriormente explorados, seguindo o filão e esperando descobrir um veio rico em minério, receando que o filão acabe amanhã. Neste palco encontramos também os resíduos de minas exaustas: outros prospectores separam-nos para salvarem os traços de elementos raros, em tempos desprezados mas hoje avaliados a um preço superior ao do outro. Aqui e ali começam novos empreendimentos, mas o terreno é tão variado que o velho saber tem sido de pouco uso para a exploração de terras totalmente novas, que podem revelar-se sem qualquer valor.*<sup>29</sup>

Nesta conceção os investigadores de arte, que narram a história dos objetos surgem como as figuras de mineiros, que percorrem já túneis calcorreados pelos artistas na procura de pequenas coisas, ideias, que possam ser deixadas para trás e nos permitam a compreensão do que, antes ali foi traçado e o porquê daquele caminho e não outro. Cabe ao historiador de arte o difícil papel de dar significado, de contribuir para a percepção, entendimento e difusão do objeto artístico e sua preservação através do estudo que realiza e sobretudo salientar a sua importância.

---

<sup>28</sup> KUBLER, George – *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1990. ISBN 972-699-236-2.

<sup>29</sup> *Ibidem*.

(...) as obras de arte não são utensílios, embora muitos utensílios possam partilhar com as obras de arte as qualidades de um belo design. Dizemos que uma obra de arte é uma obra de arte apenas quando ela não tem um uso instrumental preponderante, e quando os seus fundamentos técnicos e racionais não são proeminentes. As obras de arte não especificam nenhuma ação imediata, não apontam nenhum uso limitado. São como portas, através das quais o visitante pode entrar no espaço do pintor, ou no tempo do poeta, para conhecer o rico território que o artista construiu. Mas o visitante tem de ir preparado: se levar uma mente distraída ou uma sensibilidade deficiente não verá nada de nada.<sup>30</sup>



**Figura 1** – Marcel Marién, *Le Esprit de l'escalier*, c. 1952  
Digitalização por Catarina Leonardo (BFCM)

A observação desta imagem, que representa uma fotografia datada de 1952 e surgida no catálogo<sup>31</sup> da exposição de fotografia *La subversion des images*<sup>32</sup> que ocorreu no Centro Georges Pompidou destinada às realizações surrealistas de âmbito internacional é sugestiva, pelo facto de corromper aquilo que habitualmente estamos familiarizados a observar e a designar como arte. Uma fotografia de cariz surrealista, onde um par de sapatos (objeto) nos confronta com uma presença que não existe, a não ser na nossa imaginação, pela sugestão de um movimento de subida de umas escadas enigmáticas, que tomamos como o referente; deixa-se o resto entregue à imaginação – a recriação do personagem inexistente e qual seria o seu caminho. Fascinante por isso, por nos colocar

<sup>30</sup> KUBLER, George – *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1990. ISBN 972-699-236-2.

<sup>31</sup> DIEZ, Marion [Coord.] – *La subversion des images: Surréalisme: Photographie: Film*. Paris: Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 2009. ISBN 978-84426-390-2.

<sup>32</sup> Exposição que decorreu no Centro George Pompidou e reuniu cerca de 400 obras de fotografia surrealista. Esteve patente ao público de 23 de setembro de 2009 a 11 de janeiro de 2010.

em confronto com a “subversão das imagens” e pelo valor que atribuímos aos objetos e à arte, pelo confronto da dicotomia arte = belo; um dos maiores contributos dos autores ditos surrealistas terá sido exatamente a provocação pela inversão do habitual, o acaso tornado como certo e por realidade que nos interpela, confronta e nos leva a teorizar.

As obras podem causar uma ambiguidade de sensações com referentes próprios e específicos de cada observador. Quantas vezes obras de arte estranhas e perturbadoras comunicam facilmente com o observador e se estabelece um diálogo que surgiu de um simples olhar; a partir do momento que gostamos ou não de uma obra de arte já estamos a comunicar com ela, o objeto observado já desempenhou o seu papel. Mas olhar para uma obra de arte não é tarefa fácil. Mesmo que o impacto causado pela observação de uma obra de arte não seja imediato, quantos de nós já se viram com o pensamento ocupado pela obra em questão, durante algum tempo após a observação da mesma; quantas vezes já assistimos a uma peça de teatro que nos pareceu entediante, mas que o seu conteúdo nos intrigou o espírito – a comunicação com o objeto foi estabelecida e terá conseguido o seu fim. A apreciação de uma obra de arte depende muito mais do seu carácter analítico. Tendencialmente somos levados a não gostar daquilo que não entendemos, será preciso aguçar o espírito e ensiná-lo a comunicar com o objeto e a interrogá-lo. Segundo Kubler a nossa capacidade para aceitarmos novos conhecimentos é delimitada pelo estado existente de conhecimento; quanto mais sabemos, mais conhecimentos novos podemos aceitar.

De que modo fazemos a ponte para o conjunto global de objetos que integra a História da Arte para uma parcela específica de objetos dados como surrealistas? O porquê do seu aparecimento? Quais as suas intenções? O que causaram? E com que romperam? Parece tarefa ambiciosa traçar este percurso, este fio de linha delicado que envolve todo este conjunto de objetos que começou a traçar os seus destinos a partir do dadaísmo. E mais uma vez será legítimo estabelecermos diferenças entre este tipo de objetos e os restantes produzidos pelo Homem em circunstâncias anteriores e também posteriores. Onde reside a sua importância? Tentaremos aproximar as nossas conclusões de algo que sossegue esta curiosidade.

## CAPÍTULO II

# O OBJETO NAS ARTES PLÁSTICAS

### 1 – PERCURSO DO OBJETO SURREALISTA

*Querida imaginação, o que eu amo em ti acima de tudo é que não perdoas. A simples palavra liberdade é tudo o que me exalta ainda. Jugo-a apta para alimentar indefinidamente o velho fanatismo humano. Ela responde sem dúvida à minha única aspiração legítima. Entre tantas desgraças que herdamos, temos de reconhecer que nos deixaram a maior liberdade de espírito. Cabe-nos a nós fazermos mau uso dela gravemente.*<sup>33</sup>

Sobre o surrealismo sabemos existir um conjunto de informações de teor aprofundado; está muito documentado, atraiu sobre si a produção escrita de vários autores, que fizeram a “história do movimento”, como ela se deixou fazer. Temática cara à nossa pesquisa, entendemos fazer uma menção muito breve sobre a incursão deste momento da história da arte, que se desenrolou no período entre guerras e tanto trouxe a uma revolução da arte. O surrealismo fez uma afirmação do seu poder, abriu alas à produção de um pensamento renovado, sobretudo por fazer o corte com uma estética académica e agrilhoadada; chocou, subverteu valores e fez-se sentir durante largos anos, desde o momento em que foi definido por André Breton no seu primeiro manifesto.

Na origem, no Paris dos anos 20 vivia-se um mal-estar provocado pela 1.ª Grande Guerra, sentia-se a necessidade de “fabricar” uma nova forma de expressão, uma nova linguagem que permitisse um entendimento renovado as artes plásticas e servisse como alimento ao espírito dos mais inquietos. Do seu país berço, a França, rapidamente se estende a outros países, como um movimento que irradia ideias e conjuga tendências ao fazer a revolução da vida e dos valores instituídos, através da expressão artística. Ao lado de Breton juntaram-se amigos e companheiros de escrita e no que havia sido forjado como expressão literária abre-se lugar para o surgimento da pintura. O próprio Breton redige em 1925, *O surrealismo e a Pintura*.

---

<sup>33</sup> BRETON, André – *Manifesto do Surrealismo*. 4.ª ed. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. ISBN972-689-075-6, p.16.



Desde que se deu o seu aparecimento, o surrealismo empreende uma demanda ao tentar renovar um sistema, que tinha como método de trabalho – a aprendizagem. Ao fazê-lo provocou o nascimento de uma outra realidade que marcou a arte e permitiu alargar os processos de criação; os artistas que a ele aderiram tornaram-se elementos de vanguarda ao fazer a exploração das técnicas de realização que o surrealismo trouxe. A oferta mais proveitosa do surrealismo à arte poderá ter sido a relação entre a pintura e as letras, ao estabelecer um forte elo de ligação, entre ambos, através da poesia e de atos poéticos. Se a imaginação até ali estava subjugada, o movimento fez dela a principal matéria de trabalho. A descoberta e exploração do maravilhoso, a pintura, a fotografia, as colagens e objetos constituíram-se como armas de arremesso contra a estética, em nome da liberdade e em direção a uma arte revolucionária. As suas intenções seriam perfeitamente justificadas pela crença de que o interior do ser humano esconderia coisas fantásticas e seriam essas que deveriam ser reveladas. André Breton disse numa entrevista já perto do fim da sua vida: *O Surrealismo existia antes de mim e tenho esperança que me sobreviva.*<sup>34</sup>

Fazer o percurso pelo acontecimento do objeto surrealista adensa-se como uma tarefa indispensável e objetiva, ao ser necessário encontrar o fio condutor que nos situe ou nos possa indicar qual o momento que serve à sua génese. Interessa-nos sobretudo fazer um percurso ligeiro, que nos envolva e situe na temática de estudo.

Fiona Bradley<sup>35</sup> chama a esta discussão o papel de Magritte ao pintar num óleo sobre tela a imagem de um cachimbo, ao que se associa a frase *isto não é um cachimbo* para desacreditar a normalidade percebida e fazer crer que a pintura nos pode induzir desconfianças do que acreditamos que estejamos a ver. Muito desta discussão estará naturalmente fundamentada pelas palavras que André Breton deixou em redação e sobre elas muitos investigadores já se terão debruçado; contudo este processo de identificação com uma realidade que responda à “aventura” que o objeto desenhou pela mão dos seus executores ainda deixa espaço às manobras de novas investigações, novos pontos de

---

<sup>34</sup> ALEXANDRIAN, Sarane – *O Surrealismo*. Cacém: Editorial Verbo, 1973. p. 11.

<sup>35</sup> BRADLEY, Fiona – *Surrealismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000.

vista e leituras atualizadas. Contudo, há que dizer que não passa pelo nosso objetivo aprofundar ou apresentar um ponto de vista inovador, no que toca ao contexto e percurso do objeto num domínio internacional. Interessam-nos, sim, as leituras que já estão assentes, ainda antes de atuarmos em função do nosso centro de interesse – o objeto surrealista produzido por Cruzeiro Seixas. Serve-nos ao levantamento de informações neste domínio o resultado do trabalho desenvolvido em prol do objeto e publicado pelo IVAM na edição *El objecto surrealista*<sup>36</sup>.

Sabemos do fascínio que o objeto exerceu sobre os surrealistas, estávamos nos anos 30, e uma das preocupações maiores e à qual votaram grande parte da atividade artística terá sido, de facto, a prática objetual. Podemos entender que o surrealismo e os valores que este veiculava, de emancipação e procura do ser mais inconsciente serve à justificação de uma produção elevada de objetos, imbuídos por um espírito de libertação do pensamento e de crítica dos valores, que então se faziam sentir, no campo das artes plásticas. Será necessário contudo questionar se este momento que se fez sentir nos inícios e durante o século XX resultou de um ato momentâneo ou se já de si teve uma tese que o formulou por trás. Jean-Paul Clébert afirma que *apreensão do objeto surrealista em si tem uma longa história, e até mesmo pré-histórica*.<sup>37</sup>

A formulação desta hipótese não nos parece desenquadrada, pois afinal segundo alguns autores o que deu lugar ao aparecimento do objeto surrealista terá sido a interrogação sobre o destino do objeto na pintura. Quando esta dúvida surgiu, começou a fazer sentido a introdução de elementos do quotidiano, impregnados diretamente no quadro. Serve o cubismo, como elemento revelador das potencialidades de objetos, muito banais, como baralhos de cartas, garrafas, fósforos, cartão, chapas, madeira, pregos, entre outras construções de frágil natureza que pudessem ser acopladas ao quadro. A pintura via o seu espaço de atuação invadido por um novo recurso, que ganhava em tridimensionalidade e oferecia novas possibilidades de interpretação ao serem visíveis, pedaços de uma realidade presente que fazia o confronto entre a pintura e o lugar do objeto. Picasso

---

<sup>36</sup> GUIGON, Emmanuel – *El objecto surrealista*. València: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. ISBN 84-482-1589-3.

<sup>37</sup> CLÉBERT, Jean-Paul – *Dictionnaire du Surréalisme*. Chamalières: editions du Seuil, 1996. ISBN 2-02-024588-4.

salienta-se obviamente como “fazedor” deste tipo de produção, ao lado de Man Ray, que igualmente começava a enriquecer as suas pinturas com elementos ditos de estranha natureza.

Contribuiu para a consolidação da conceção do objeto surrealista o avanço permitido por Dada. Chegava a Paris o Salão Dada, em junho de 1921 (na *Galerie Montaigne*), onde se apresentava um conjunto de obras perturbadoras, que ainda antes de se acercarem de uma produção plástica, tocavam com insolência uma noção de arte<sup>38</sup>. Do teto pendiam objetos insólitos, onde ficavam expostos os inícios da produção de um pensamento libertador. Contribuiu Max Ernst para esta exibição com objetos construídos a partir de madeira; a sua primeira exposição em Paris acontece de 3 de maio a 3 de junho de 1921 e se apresentavam a público as suas primeiras colagens, que se constituíam como novidade<sup>39</sup>. Ernst tem o mérito de introduzir o humor negro nas suas composições e dar campo aberto ao acaso.

Afirma Breton que os *ready-made* ajudados constituíram os primeiros objetos surrealistas. É chamada a esta discussão a intervenção de Marcel Duchamp – a ele se deve a capacidade de olhar desprendidamente para um objeto banal e familiar com o propósito de lhe dar novo significante, elevando-o na categoria dos objetos. A história regista que o primeiro ready-made só nasceu para o léxico artístico em 1915<sup>40</sup>. A *Roda de Bicicleta* (1913) converteu-se no seu primeiro *ready-made* – um banco de cozinha e uma roda de bicicleta convertem-se em objeto artístico; mas o seu atrevimento foi ainda maior quando apresentou na primeira exposição pública da Sociedade de Artistas Independentes que inaugurou a 9 de Abril de 1917 *A fonte*<sup>41</sup> – tratava-se de um urinol de porcelana branca colocado invertidamente, sendo o exemplo máximo do que Duchamp pretendia: a dessacralização da arte. Esta primeira exposição dos Independentes obteve grande êxito, mas o urinol transformado em fonte, foi ocultado.

---

<sup>38</sup> GUIGON, Emmanuel – *El objecto surrealista*. València: IVAM Institut Valencià d’Art Modern, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. ISBN 84-482-1589-3, p. 15

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> DUCHAMP, Marcel; CABANNE, Pierre – *Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0257-6, p. 69.

<sup>41</sup> A obra original perdeu-se mas foi feita uma réplica em tamanho natural que está na Galeria Schwartz (em Milão).

*Eu estava no júri, mas não fui consultado, porque os jurados não sabiam que fora eu quem o tinha enviado; escrevi o nome de Mutt para evitar quaisquer relações com coisas pessoais. A Fontaine foi simplesmente colocada atrás de uma divisória e, durante toda a exposição, eu não sabia onde estava. Não podia dizer que eu próprio tinha enviado esse objecto, mas suponho que os organizadores o sabiam pelos boatos. Ninguém ousou comentar. Fiquei aborrecido com eles e retirei-me da organização. Depois da exposição, encontrámos a Fontaine atrás da divisória e recuperei-a!*<sup>42</sup>

O artista deu ao objeto uma volta de 90 graus sugerindo a impossibilidade do seu uso imaginário ao apresentar um urinol masculino que apoiava sobre um pedestal. Colocou-o de forma diferente à correspondente à sua função. O assunto era uma provocação. O autor estava convencido da inutilidade da pintura tradicional e da necessidade de uma arte baseada nas ideias, por este motivo buscava a substituição da obra de arte tradicional, feita à mão. Com os seus *ready-made* Duchamp nega o conceito tradicional de arte e propõe-se questionar o estatuto artístico ao selecionar utensílios comuns. Desta forma coloca uma questão ao espectador, que na realidade não sabe o que pensar sobre algo semelhante. Esta descontextualização de objetos foi uma das contribuições mais importantes para o século XX – Duchamp limitou-se a escolher um utensílio corrente que ao ser retirado do seu mundo quotidiano, se vê afastado do seu valor funcional.

Ao contrário de Duchamp, Man Ray distingue-se, pelo facto de fazer a livre associação de dois objetos comuns, que aparentemente em nada se relacionam um com o outro. É o próprio autor que invoca Lautréamont ao relacionar a apresentação de dois objetos, sujeitos a uma acumulação, capaz de causar choque, tal como havia causado comoção a afirmação de Lautréamont sobre o encontro furtivo de uma guarda-chuva e uma máquina de costura numa mesa de dissecação. Muito poética não deixa de ser esta afirmação de Isidore Ducasse, mas responde perfeitamente ao sentimento colocado pelo objeto surrealista. O resultado desta associação de Man Ray terá como consequência uma das suas mais conhecidas obras – *Cadeau*<sup>43</sup>, ao que parece uma forma que se assemelha ao um ferro de passar é dotado de pregos na sua superfície. Man Ray tentou ainda esclarecer todo o mistério que figurava à volta da figura de Isidore Ducasse ao

---

<sup>42</sup> DUCHAMP, Marcel; CABANNE, Pierre – *Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*.

2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0257-6, p. 84.

<sup>43</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 5.

elaborar um objeto, onde por debaixo de uma manta se esconderia uma máquina de costura<sup>44</sup>.

Designada por *Galeria surrealista* abriu na Rua Jacques Callot, em Paris, no dia 26 de março de 1926 com a inauguração da exposição *Tableaux de Man Ray et objets des iles*<sup>45</sup>. Aqui podiam ver-se objetos étnicos pertencentes às coleções de André Breton, Eluard, e Aragon ao lado de pinturas e objetos de Man Ray; este teve a particularidade de inovar ao eleger objetos modestos e centrá-los no seu núcleo de interesses e a partir deste fascínio estavam reunidas as condições para a criação de objetos causadores de reações, fosse pelo humor, pela provocação ou pela ironia.

Ainda antes destes acontecimentos toma relevo o discurso de André Breton em *Introduction au discours sur le peu de réalité* que nos remete para primeiro plano a origem de um sonho de Breton, onde o autor descreve um livro curioso. Desta imagética sai obviamente uma vontade de Breton de colocar em prática objetos de ordem inquietante. Começava a tratar-se da descoberta deste campo e da construção de objetos, como um nicho de abertura, que melhor fazia a união entre um real e um imaginário, para além da pintura.

Logo após *Introduction au discours sur le peu de réalité*, o primeiro manifesto do surrealismo entende este novo movimento como produtor de uma consciência renovada e particular dos objetos. Em Dezembro de 1926, a revista *La Révolution surréaliste*, n.º 8 anuncia uma exposição de objetos surrealistas, a acontecer proximamente, mas o anúncio publicado não colheu frutos imediatos. Entre os autores da época, Walter Benjamin, terá sido um dos que deu voz ao objetos ao atribuir-lhe importância.

Ainda em 1929, Paul Nougé reliza um conjunto de 19 fotografias, que associa a um texto – *A Subversão das imagens*; nestas o objeto está ou presente ou ausente, ou ainda substituído por outro. O objetivo? Desviar o bem da sua utilização comum ao provocar igualmente uma reação. Paul Nogué realiza alguns projetos com Magritte e sobre o pintor belga há que referenciar a teoria dos objetos perturbadores. Os objetos que Magritte

---

<sup>44</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 5.

<sup>45</sup> DUCHAMP, Marcel; CABANNE, Pierre – *Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. 2.ª ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0257-6, p. 24.

introduziu na sua pintura, poderiam ser facilmente transpostos para a tridimensionalidade.

Em março de 1930 teve lugar uma exposição dedicada à colagem, na Galeria *Goemans*, em Paris. No catálogo podia ler-se uma nota de Louis Aragon, onde o autor colocava sob a ribalta a colagem, em oposição à pintura que então se praticava; a colagem mostrava-se uma das técnicas capazes de proporcionar uma nova expressão, em favor de um envelhecimento das formas de pintar. Aragon reconhece também crédito a Duchamp ao entender que este havia reconhecido a impossibilidade de pintar. A partir desta posição de Aragon é possível determinar uma proximidade entre a colagem e a origem do objeto. É Max Ernst, quem, em 1918 propõe o termo *collage*. O autor descreve assim o momento:

*Encontrando-me numa cidade junto ao Reno, num dia chuvoso de 1918, as páginas de um catálogo-ilustrado em que se reproduziam objetos para a demonstração antropológicas, microscópicas, psicológicas e paleontológicas, provocaram em mim uma surpreendente obsessão. Havia tantos elementos estranhos reunidos, que o absurdo do conjunto provocou um brusco aumento da minha capacidade visual desencadeando uma sequência de imagens duplas, triplas e múltiplas, que se desvaneceram com a mesma velocidade das recordações amorosas ou das visões dos entre sueños.*<sup>46</sup>

O que a colagem propunha era a reunião, numa mesma superfície ou volume que já não era pintado, mas sim colado de uma nova realidade da imagem e da arte, que não poderia esgotar-se em conceitos. Já Marinetti havia escrito, em 1908, que haveria de chegar o dia, em que o quadro seria insuficiente para dar resposta ao ritmo vertiginoso da vida, fazendo parecer a pintura cómica. Quando Picasso, em 1912 introduziu pela primeira vez um objeto na natureza morta surgiu o confronto entre imagem e o objeto que a circundava; da pintura à colagem verificou-se uma passagem rápida, onde uma realidade penetrava na ilusão causada pela imagem.

Em 1930 aquando da edição n.º 2 da revista *Le Surréalisme Au Service De La Révolution*, já Dali fazia notar a problemática que o objeto despontava e a necessidade de uma exposição, mas estas intenções não passaram disso mesmo e só mais tarde, em 1931

---

<sup>46</sup> LIMA, Sergio – *Collage: textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registo fotográfico em nova superfície*. São Paulo: Raul di Pace, 1984.

foram publicados os primeiros objetos surrealistas num número da revista, designados por *objets de fonctionnement symbolique*. Estes objetos ficaram a dever-se à reunião e discussão de um grupo de elementos, entre os quais – Aragon, Breton, Yves Tanguy, René Crevel, aos quais se juntaram Dali e Giacometti. Foram apresentados por Dali em *Objets surréalistes*, realizados por Giacometti, Gala, Valentine Hugo, André Breton e por ele próprio e definidos como sendo elementos dotados de um funcionamento mecânico, arreigados a uma realização inconsciente. O movimento de que estariam suscetíveis era capaz de causar uma certa perturbação no espectador; de resto os objetos surrealistas que se lhe seguiram não contemplavam esta particularidade da mobilidade.

Merecem igual atenção os desenhos de Giacometti publicados sob a designação de *Objets mobiles et muets*. Alguns autores apontam Giacometti como um iniciador do objeto surrealista, apesar de Dali ter afirmado que Giacometti se terá limitado aos meios do seu próprio ofício. De qualquer das formas a transversalidade que existe ou terá existido entre escultura e objeto surrealista carece de alguma exposição. Outro escultor a dedicar atenção aos objetos foi Hans Arp.

Dali dedicou especial atenção aos objetos surrealistas, como produtor e teórico, o seu fascínio por este tipo de prática leva-o a fazer considerações sobre o assunto. Em 1932 publica um artigo que abarca a evolução do objeto, onde os retrata como capazes de terem vida própria. Por esta altura também Miró realizava *construção* com a particularidade de desafiar a pintura com a utilização de materiais vulgares e entendendo que a obra de arte pode ser conseguida através de qualquer tipo de material. A exemplificar está todo o conjunto de materiais que recolhe a partir de passeios na praia à beira-mar, como de resto, os surrealistas fizeram para construir os seus objetos. Entravam nesta eleição conchas, madeira, penas, seixos, entre outros. A opção pelos materiais nobres era posta em causa, com esta sua intervenção.

Os últimos números da revista *Le Surréalisme Au Service De La Révolution* destacaram em grande parte o objeto surrealista; autores que fizeram parte destas edições foram

Duchamp, Breton, Giacometti, Yves Tanguy e Dalí, sendo que a parte que coube a este último é a mais radical ao supor que o lugar do objeto surrealista seria cedido a novos *objetos psico-atmosféricos-anamórficos*. Procuramos o entendimento desta designação e supomos que este objeto seria conseguido através de um jogo coletivo, onde os surrealistas seriam convidados a trazer para uma habitação um conjunto de objetos inventados ou existentes de natureza rara e a partir daí se desenrolaria o jogo.

Ainda antes da conhecida exposição de objetos na Galeria Charles Ratton, em 1933 a Galeria *Pierre Colle* dá lugar à existência de uma exposição surrealista, que a revista *Cahiers d'Art* descreve como provocadora de riso pela presença de objetos. Esta exposição está assinalada pelo facto de trazer um pendor renovado às produções surrealistas, habitualmente de cariz triste, segundo a mesma revista. Estiveram representados Duchamp, Arp, Max Ernst, Man Ray, Giacometti e Dalí. Afirmava-se como sendo uma exposição de objetos surrealistas. O trabalho de Giacometti dizia respeito ao mundo dos objetos, que podiam ser manipulados livremente pelo espetador, nasceram livres e estavam sujeitos à vontade de quem quisesse pegar-lhes. A associação do medo e da vontade em tocar-lhes seria visível em *objeto desagradável* e *objeto desagradável para deitar fora*.

A redação mais conhecida e sobre a qual recaem grandes atenções será indubitavelmente a conferência proferida por Breton, em Praga, intitulada *Situação surrealista do objecto*, na Primavera de 1935.

Outro acontecimento que toma parte ao se abordarem os contornos históricos da prossecução de objetos será sem dúvida a realização da exposição de objetos surrealistas na Galeria Charles Ratton, em 1936<sup>47</sup>. Sobre um espaço pequeno amontoavam-se objetos, sem ordem aparente, com catálogo editado e texto de André Breton. Participaram Hans Bellmer, Breton, Max Ernst, Man Ray, Yves Tanguy, Picasso, Dalí, Giacometti, Gala, Óscar Domínguez, entre outros nomes. Apresentavam-se objetos naturais, objetos perturbados, objetos matemáticos, objetos interpretados, objetos naturais incorporados, objetos encontrados e objetos selvagens. Entre tantos expostos, destacava-se um objeto que ficaria conhecido para o mundo inteiro, realizado por Meret Oppenheim, que atualmente

---

<sup>47</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 6.



pertence à coleção do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque e lá pode ser visitado. A observação da peça provoca ao espetador uma confusão de sensações, entre a agradabilidade de uma chávena que se torna impossível de usufruir por estar coberta de pêlo. Desta exposição saiu mais tarde um número da revista *Cahiers d'Art*, em junho de 1936 intitulado *Pour l'object*.

Já em Inglaterra o surrealismo chegava oficialmente com a abertura da Exposição Internacional de Surrealismo, também em 1930, com a presença de quadros, objetos e participantes de vários países. Os grupos surrealistas nasciam não só aqui, mas também em mais países da Europa. A exposição, como naturalmente não poderia deixar de ser, causou irritação e para a ocasião foram produzidos um conjunto numeroso de objetos. No ano seguinte a valentia do objeto deixa espaço à abertura de uma segunda exposição, unicamente a ele associado na *London Gallery*. É esta exposição que dá entrada a Marciel Marien, criador da famosa lente para um só olho<sup>48</sup>.

Em 1937, quando André Breton se ocupava da direção da Galeria Gradiva, adensava-se o momento ideal para a edição de um segundo catálogo de objetos. Seriam objetos naturais, naturais interpretados, naturais incorporados, perturbados, encontrados, encontrados interpretados, matemáticos, de loucos, *ready-made* e *ready-made* ajudados, objetos surrealistas e outras categorias. Pelas categorizações de objetos somos confrontados com a necessidade de definição de cada um e sobretudo pela necessidade de individualização do objeto surrealista, entre todos os que possam estar expostos numa exposição. Uma hierarquização e taxonomia densa de tantas categorias de objetos.

Em 1938 tem lugar outro marco histórico das realizações surrealistas, através da Exposição Internacional de Surrealismo organizada por Breton e Paul Eluard, classificada como inovadora e fortificadora do surrealismo. O próprio espaço e montagem era já, desde si, uma intervenção surrealista, o visitante incauto deparar-se-ia com um cenário pujante – obscuridade, numerosos objetos, fornecimento de pequenas lanternas ao público; o efeito escandaloso sempre presente e a crítica acesa. O surrealismo como obsessão. Com os inícios da segunda grande guerra na Europa, o surrealismo teve mais

---

<sup>48</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 6.

campo aberto à produção no continente americano; aliás é no México que tem lugar a quarta Exposição Internacional de Surrealismo. É neste período também que se origina um grupo surrealista de Paris *La Main à plume*, que assume a continuação dos propósitos de Breton, em vésperas de este viajar para os Estados Unidos. O grupo dedicaria uma redação aos objetos surrealistas *L'Object*, em 1944.

Em agosto de 1949, organizou-se uma exposição experimental em Bruxelas designada *L'objet à travers les âges* onde se apresentavam apenas objetos quotidianos. No seguimento de uma procura pela verdade histórica do nosso objeto de estudo, somos conduzidos aos anos 60, altura em que o objeto dado como “sem qualidade” invade as artes, desde a pintura, à poesia, ao cinema e teatro. O novo impulso dado à colagem também intervém neste processo ao permitir o acoplamento de diversos e estranhos materiais. As exposições nascem em quantidade, desde a exposição de *assemblages*, *ready-mades*, *objetos transformados*, *objetos do meu afeto* de Man Ray, entre inúmeros exemplos. As exposições internacionais de surrealismo continuaram a dar conta da produção de objetos até XI e última realizada.

\*

Fazer a história do objeto surrealista é também fazer a história do surrealismo e dos seus intervenientes, não se conseguem dissociar um do outro. Ao fazermos o levantamento de um percurso do objeto estamos a fazer o levantamento de todos os momentos do surrealismo, manifestos, conferências, exposições, textos e polémicas. Obviamente não nos detivemos muito tempo nesta pesquisa, efetuamos o levantamento necessário, ainda que breve, para nos situarmos nos contornos desta problemática em contexto internacional. Em resultado deste trabalho elegemos a publicação do IVAM destinada ao objeto surrealista como fundamental neste trajeto de compreensão do mesmo e sobre este ponto partimos para a análise e descrição da prática objetual em Portugal, tema que nos interessa desenvolver.

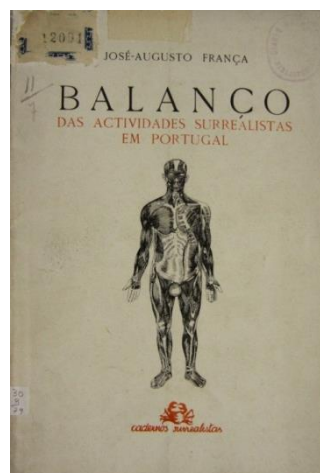
# CAPÍTULO III

## OBJETO SURREALISTA EM PORTUGAL

### 1 – O SURREALISMO PELA VISÃO DOS VÁRIOS HISTORIADORES



**Figura 2**  
**Fernando Lemos, 1949-1952**  
**José-Augusto França**  
Impressão em gelatina e prata com viragem a selénio  
46,2 x 46, 2 cm  
Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM



**Figura 3**  
*Balanço das atividades surrealistas em Portugal*  
Digitalização por Catarina Leonardo  
(BFCM)

Introduzimos neste capítulo a narração de alguns factos que dizem respeito ao surrealismo português, através do levantamento de opiniões de investigadores que se dedicaram ao movimento. Não pretendemos fazer um estudo exaustivo, ou apresentar dados novos e de relevo; justificamos esta breve parte do nosso trabalho como estudo comparativo e de percepção de diferentes leituras por parte dos investigadores, para que nos seja dado a perceber a evolução da produção literária e investigação, desde os finais dos anos 40, até às últimas investigações que se fizeram.

Terá sido José-Augusto França o primeiro historiador a dedicar-se à narração dos factos que dizem respeito ao surrealismo em Portugal. A sua contribuição para a percepção dos

factos que nos delimitam os contornos do movimento terá sem dúvida um papel fundamental, uma vez que o historiador participou ativamente num dos grupos que em Portugal se originaram e como elemento que experienciou todas as ações, pôde acrescentar uma perspetiva em contexto real de vivência dos acontecimentos. Logo, em 1948 França publica a edição *Balanço das atividades surrealistas em Portugal*<sup>49</sup>; através da leitura deste documento verificamos que o autor inicia a redação do texto com a colocação de uma questão – *porque é que entre duas guerras, quando, na Europa, se organizavam movimentos surrealistas, em Portugal tudo se limitava a umas quantas afirmações e acontecimentos isolados, fora de todo e qualquer movimento estruturado numa teorização própria*<sup>50</sup>. Do mesmo modo que é colocada a questão é respondida da seguinte forma – *a ausência de tradições de uma imaginação criadora e de uma inteligência e culturas atentas e ainda o circunstancialismo que vinha limitando a vida portuguesa*<sup>51</sup>.

Em Abril de 1982 a Fundação Calouste Gulbenkian edita uma coleção destinada aos anos 40 na arte portuguesa de que se salienta o volume – *A cultura nos anos 40*<sup>52</sup>, onde a parte que se dedica às artes plásticas é decorrente de uma comunicação de Rui-Mário Gonçalves. Apesar de dar uma visão geral da arte desta década, Rui-Mário Gonçalves centra-se também no surrealismo português e destaca as pinturas dos anos de 40 de António Pedro e António Dacosta como *reveladoras de novas formas e conteúdos, que exprimiam a realidade e horror da guerra* mas, e mais importante, refere que *não havia ninguém para as entender*<sup>53</sup>. Parece-nos que o neo-realismo anos mais tarde terá sido capaz de dar resposta aos anseios da atividade artística. Rui-Mário Gonçalves diz a propósito que o *neo-realismo se terá fortificado, diversificando-se e dando origem a um segundo surto de onde o surrealismo terá derivado. Terá sido esta nova tentativa de surrealidade capaz de permitir aos jovens novas experimentações de que tanto*

---

<sup>49</sup> Esta publicação fez parte de um conjunto de cadernos – *A ampola miraculosa* de Alexandre O'Neill, *Proto-Poema da Serra d'Arga* de António Pedro e *A razão Ardente* de Nora Mitrani. Estas publicações deram origem a uma polémica que se instaurou com João Gaspar Simões, a que responderam Alexandre O'Neill e José-Augusto França, por críticas feitas por João Gaspar Simões no *Jornal Sol*.

<sup>50</sup> FRANÇA, José-Augusto – *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*, coleção Cadernos surrealistas. Lisboa: inquérito, 1949, p.3.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

<sup>52</sup> *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

<sup>53</sup> *Ibidem*.

*ansiavam*<sup>54</sup>. Rui-Mário Gonçalves situa este acontecimento em 1947 e coloca-o em confronto com o neo-realismo e abstracionismo mostrando o surrealismo como o instrumento através do qual partiu a compreensão para o entendimento da problemática cultural portuguesa.

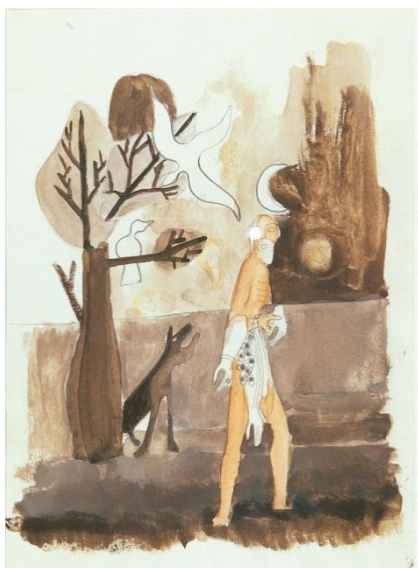
Em 1987, Maria de Fátima Marinho destina à poesia surrealista demorada atenção decorrente de uma tese de doutoramento<sup>55</sup> onde a autora apresenta na primeira parte uma resenha do movimento e seus autores; numa segunda parte irá centrar-se unicamente na poesia de Mário Cesariny. Interessante será notar que a autora menciona que se depara com uma óbvia falta de tratamento no que refere ao surrealismo português; segundo Marinho o Surrealismo em Portugal estava votado a um profundo esquecimento, excetuando um ou outro apontamento. Neste percurso destacava-se o papel de Mário Cesariny num esforço de tornar visível a história do movimento. Devemos ainda referir a prestação de Perfecto E. Cuadrado, Professor na Universidade das Ilhas Baleares, pelo desenvolvido estudo que apresenta e reúne numa antologia da poesia surrealista – *A única real tradição viva*<sup>56</sup>. Pareceu-nos relevante referir aqui a poesia surrealista, ainda que de forma leve, uma vez que às artes plásticas tem sido dedicada atenção, mas a matriz surrealista em Portugal destaca-se de sobremaneira pela sua intervenção poética simultânea à pintura. Grande parte dos nomes que ficaram associados ao movimento deixaram uma vasta obra de intervenção poética, sendo Mário Cesariny o que alcançou maior notoriedade.

---

<sup>54</sup> *Os anos 40 na arte portuguesa*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

<sup>55</sup> SARAIVA, Maria de Fátima Aires Pereira Marinho [Texto policopiado] – *O surrealismo em Portugal e a obra de Mário Cesariny de Vasconcelos*. Porto: [s.n.], 1986. Tese de doutoramento.

<sup>56</sup> CUADRADO, Perfecto E. – *A única real tradição viva*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998



**Figura 4**  
**António Dacosta** (dir.)  
*A morte e o jovem*, 1985  
 Acrílico sobre cartão  
 31,4 x 19,8 cm  
 Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM



**Figura 5**  
**António Pedro** (esq.)  
*Sem título*, sem data  
 Aguarela, biochene e grafite sobre papel  
 23 x 16,5 cm  
 Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM

José-Augusto França situa a entrada do surrealismo em Portugal com a exposição realizada em 1940 de António Pedro, António Dacosta e a escultora inglesa Pamela Boden (que se encontrava de passagem em Portugal), que decorreu numa loja de móveis.



**Figura 6**  
 Reprodução da capa do catálogo da exposição de Pamela Boden, António Dacosta e António Pedro  
 Digitalização de Catarina Leonardo (Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, BFCM).

António Pedro havia assinado o Manifesto Dimensionista em Paris ao lado de Duchamp, Kandinsky, Picabia, Miró, Arp, Calder, casal Delaunay e foi o criador do único objeto

dimensionista que perdura – *O aparelho metafísico de meditação* (1934)<sup>57</sup> António Dacosta, jovem açoriano, sem formação académica terá sido companheiro de António Pedro nesta aventura. Cândido Costa Pinto, em 1942, começou a apresentar composições de carácter surrealista. Após este momento inicial que José-Augusto França relata como o introdutor do surrealismo em Portugal, os destinos do movimento seguem o caminho traçado pelas movimentações do então criado *Grupo Surrealista de Lisboa* que reuniu António Pedro, Marcelino Vespeira, Fernando de Azevedo, Moniz Pereira, António Domingues, Mário Cesariny, Alexandre O'Neill e Júlio Pomar. Não podemos deixar de fazer referência ao facto de França se referir a Mário Cesariny como poeta.

O *Grupo Surrealista de Lisboa* após o afastamento de Mário Cesariny, em 1948, por não o considerar *nem grupo, nem surrealista* realiza uma exposição sem a presença de Cesariny. Paralelamente organizava-se um segundo grupo, encabeçado por Mário Cesariny, sob a designação de – *Os surrealistas*. Integrava este grupo Cruzeiro Seixas, António Maria Lisboa, Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, entre outros. O grupo terá realizado duas exposições, segundo França, em 1949 e 1950. Após a dissolução dos grupos destacaram-se caminhos pessoais dos integrantes dos grupos; depois de algumas desistências, Mário Cesariny e Cruzeiro Seixas manteriam percursos regulares. Salientam-se Vespeira e Azevedo que se uniram a um *recém-chegado* Fernando Lemos para exporem, em 1952 na casa de móveis Jalco (Chiado).



**Figura 7**  
**Marcelino Vespeira**  
*Notícia violentada*, 1948  
Óleo sobre cartão prensado  
53,5 x 46 cm  
Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia de Guilherme Carmelo (Museu FCM)

<sup>57</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 7.

Desta experiência França situa a obra de Vespereira como uma das mais interessantes obras nacionais da passagem dos anos 40-50. Refere-se ainda a Fernando Lemos como dedicado à fotografia com muita intensidade.

Rui-Mário Gonçalves no *Panorama da arte portuguesa do século XX*<sup>58</sup> numa leitura posterior a José-Augusto França, apresenta-nos uma leitura coincidente com a perspetiva antecedente; mais uma vez nos é dado a conhecer António Pedro, mas desta vez como o *prenúncio do surrealismo*. A sua leitura de certa forma é coincidente com a de França, mas com a introdução de leves alterações, que podem fazer toda a diferença na constituição de uma narração dos factos. Não deixa de reconhecer todo o valor da obra de António Dacosta e coloca o *aparelho metafísico de meditação* como uma *provocação dadaísta que se aproxima do conceptualismo*<sup>59</sup>, pela sua capacidade de substituir a plasticidade da obra pela intenção mental. Outra diferença significativa na leitura de Rui-Mário Gonçalves é a colocação do movimento surrealista como sendo efetivamente estruturado só no final da década de 40, sendo as anteriores pinturas de António Pedro e António Dacosta tentativas de pintura que anunciam o movimento, contudo situa António Pedro, António Dacosta, Cândido Costa Pinto e Vieira da Silva entre os artistas mais modernos da época pelas obras representativas dos dramas da época e as circunstâncias portuguesas.

A *História da Arte Portuguesa*<sup>60</sup>, cuja direção se encontra a cargo de Paulo Pereira apresenta uma narração do surrealismo de autoria de Raquel Henriques da Silva que o situa dentro dos movimentos dos anos 40. Recuamos mais um pouco, até ao ano de 1936 e à Exposição de artistas independentes, que se realizaram na Casa Quintão<sup>61</sup> onde Raquel Henriques da Silva classifica as obras de António Pedro como *pinturas plasticamente frouxas, como todas as que viria a realizar, mas de considerável dimensão*

---

<sup>58</sup> PERNES, Fernando – *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Campo das Letras: Fundação de Serralves, 1999.

<sup>59</sup> *Ibidem*.

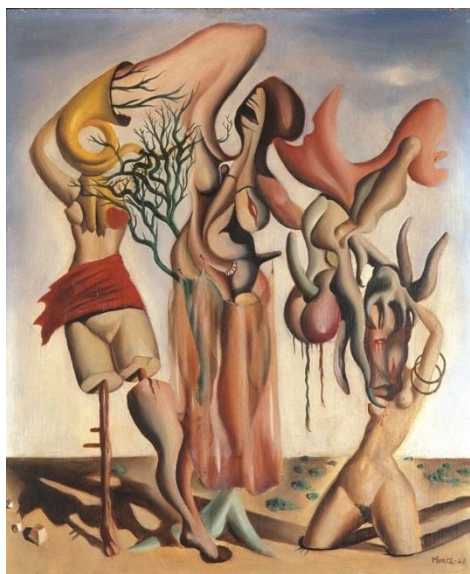
<sup>60</sup> PEREIRA, Paulo [Dir.] – *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro: Círculo de Litores, 2008. ISBN 978-972-42-3963-7. Vol. 9

<sup>61</sup> *Idem*.

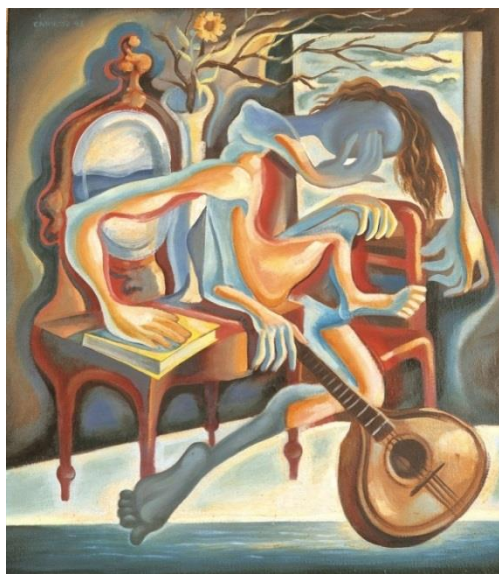


*provocatória*<sup>62</sup>. Um novo ponto de vista é introduzido por oposição a José-Augusto França, uma vez que a pintura de António Pedro é recolocada num patamar inferior ao que até então sido referido por França, o que não deixa de ser uma perspectiva interessante pela oposição de opiniões. Mais uma vez a exposição de Pedro, Dacosta e Boden toma feições de narração e Raquel Henriques da Silva refere-se a estes trabalhos como *uma primeira série de trabalhos onde o surrealismo era apropriado como ponto de partida*<sup>63</sup>.

Das obras de Dacosta surge um primeiro sinal de redireccionamento da arte. O surrealismo é situado ainda como movimento em 1947, fruto de reuniões que aconteciam no café Herminius (Vespeira, António Domingues, Fernando Azevedo, Mário Cesariny, António Pedro, Alexandre O'Neill, Moniz Pereira, Cândido Costa Pinto e José-Augusto França). Estes elementos como grupo vieram a expor na II Exposição Geral de Artes Plásticas (1948), mas retirar-se-iam na véspera da inauguração por recusarem a censura a que foi imposta.



**Figura 8**  
**João Moniz Pereira**  
*Emigrantes*, 1948  
Óleo sobre tela  
45,5 x 38 cm  
Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM



**Figura 9**  
**Cândido Costa Pinto**  
*Decadência outonal / fado*, 1943  
Óleo sobre tela  
48 x 43 cm  
Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM

<sup>62</sup> *Idem.*

<sup>63</sup> PEREIRA, Paulo [Dir.] – *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro: Círculo de Litores, 2008. ISBN 978-972-42-3963-7. Vol. 9, p. 38.

Em junho de 1949 *Os surrealistas* inauguraram a sua primeira exposição<sup>64</sup> que teve uma segunda edição em Junho de 1950.

*Expunham os principais membros do grupo mas conheceram-se mal os trabalhos apresentados porque lhe faltou um historiador que documentasse os principais artistas e porque os surrealistas andaram lado a lado com a poesia questionando intencionalmente a parte plástica (...) Eram anárquicos e marginais, comprometidos não com a elaboração da história mas com a plena assunção de uma criatividade exaltante, pessoal e de grupo manifesta em muitos dos seus trabalhos poemas, colagens, cadáveres-esquisitos, desenhos.*<sup>65</sup>

Diz Raquel Henriques da Silva:

*Quando estes desenhos forem sistematicamente recolhidos e analisados constituirão notável testemunho epocal das possibilidades poéticas e plásticas do automatismo, uma espécie de diário livre de um dos grupos mais empenhados em introduzir a dimensão revolucionária do imaginário na vida cultural portuguesa, assumindo e aprofundando o lugar particularmente qualificado que a poesia nela sempre ocupou.*<sup>66</sup>

Destas primeiras exposições de *Os surrealistas* deverão destacar-se os desenhos de Cruzeiro Seixas e as soprofiguras de Mário Cesariny, segundo a investigadora.

Bernardo Pinto de Almeida foi outro investigador a incidir a sua atenção no surrealismo português e muito particularmente em Mário Cesariny. Refere que o surrealismo português é de exemplar no que diz respeito à inovação das obras e artistas que integraram as fileiras do movimento. Bernardo Pinto de Almeida torna visível a figura de José-Augusto França como sendo substancial no campo da historiografia para delinear os contornos do movimento, mas esta referência vem acompanhada do que se percebe ser uma crítica à forma como foi conduzido por França os destinos surrealistas, tendo por base um gosto pessoal do historiador, uma vez que França terá votado ao esquecimento, ou não terá sido conclusivo em relação a um grupo de nomes associados ao surrealismo por questões de natureza pessoal. De notar que Bernardo Pinto de Almeida defende que muitas das práticas dos surrealistas receberam novo fôlego para a sua compreensão, após reflexões mais atuais provenientes de estudos recentes e outras visões acrescentadas por um conjunto de investigadores que se debruçaram sobre as mesmas. Uma inovação relativamente ao relato que fez anteriormente José-Augusto França pelo facto de incluir e

---

<sup>64</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 7.

<sup>65</sup> PEREIRA, Paulo [Dir.] – *História da Arte Portuguesa*. Rio de Mouro: Círculo de Litores, 2008. ISBN 978-972-42-3963-7. Vol. 9, p. 40

<sup>66</sup> *Ibidem*.

referir o nome de Júlio dos Reis Pereira como anunciador do movimento pela revelação de alguns desenhos executados por Julio nos anos 30<sup>67</sup>; *Foi também através da sua obra de finais dos anos 20 e inícios da década de 30 que se operou um dos primeiros momentos, senão mesmo o primeiro, de penetração de uma imagética surrealizante na arte portuguesa.*<sup>68</sup> Contudo e na mesma menção de França cabe a António Pedro a vinda do surrealismo para o espaço da cultura portuguesa. Em associação com António Dacosta e Pamela Boden, António Pedro ficará para sempre como o introdutor do surrealismo em Portugal nos anos 40. A história do movimento surrealista passa um pouco pelos relatos da movimentação dos dois grupos surrealistas que se originaram no país. 1947 marca o ano que estabelece a formação do Grupo Surrealista de Lisboa; o movimento reorganiza-se após a primeira tentativa nos anos 40, entre contradições e acesas polémicas com o neo-realismo. Partilhada que estava a vocação contra o regime divergiam as formas de atuação. Surge a exposição coletiva de 49 que causa escândalo pela sua provocação e agita as consciências estagnadas da então sociedade lisboeta e do resto do país. Desta primeira erupção surge o grupo dissidente – *Os Surrealistas*. Bernardo Pinto de Almeida com esta narração de acontecimentos destina maior atenção a este grupo e coloca no mapa as suas realizações; em contra-posição a França que menciona a existência do grupo *Os surrealistas* mas situando-os apenas no universo poético, permanecendo omissa a parte plástica. Contudo Pinto de Almeida resume a algumas exposições, publicações de textos e conferências as atividades de maior vulto de ambos os grupos.

\*

Outros investigadores destinaram parte da sua produção a tecer reflexões sobre o surrealismo. De destacar María de Jesús Ávila, João Pinharanda ou ainda muito recentemente Dalila D'Alte Rodrigues numa tese de doutoramento<sup>69</sup> apresentada à Universidade Nova de Lisboa, embora com especificidades relativas à obra de Eurico Gonçalves, não deixa de fazer uma introdução ao surrealismo. Claro está que trazer todas

---

<sup>67</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 8-9.

<sup>68</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Pintura portuguesa no século XX*. 2.ª ed. Porto: Lello Editores, 1996, p. 74

<sup>69</sup> RODRIGUES, Dalila d'Alte [Texto policopiado] – *A obra de Eurico Gonçalves na perspectiva do surrealismo português e internacional*. Lisboa: [s.n.], 2007. Tese de doutoramento.

as narrações de cada um destes autores se torna uma tarefa inglória e capaz de nos fazer desviar do nosso interesse de estudo, mas pelo que nos foi dado a perceber e pelo conhecimento que adquirimos fruto de leituras permitimo-nos levantar algumas questões a estas várias narrações dos historiadores focados – verificamos que apenas um investigador em tempos mais recuados se terá dedicado inteiramente ao surrealismo, que terá sido José-Augusto França, posteriormente a ele só verificamos existirem contribuições de historiadores referentes ao surrealismo integrando as histórias da arte portuguesas, salvo exceção feita de Rui-Mário Gonçalves e Bernardo Pinto de Almeida. França por ter presenciado estas realizações e Rui-Mário Gonçalves talvez pela proximidade ao surrealismo conseguida através do pintor Eurico Gonçalves, seu irmão. Bernardo Pinto de Almeida terá pois um papel fundamental a desvendar nomes e a reconhecer graus de importância a autores como Mário Cesariny ou Cruzeiro Seixas, e ainda incluir o nome de Julio na origem do surrealismo. Contudo deparamo-nos com certas dificuldades que se decalam pela dificuldade de definir os contornos do movimento, quando terá sido o início? Quando terá sido o seu fim? Se terá havido um fim? José-Augusto França fez a primeira síntese, novas abordagens surgiram, também fruto de um olhar mais límpido e menos parcial, mas poucos dados novos foram introduzidos, pouca informação é dedicada ao objeto surrealista; a poesia foi estudada, sobretudo por Maria de Lurdes Marinho, a pintura também bastante descrita e o objeto caiu um pouco no esquecimento, não tivesse sido Bernardo Pinto de Almeida a reanimá-lo e María Jesus Ávila muito recentemente a destinar-lhe alguma atenção.

## **2 – SOBRE O SURREALISMO ATRAVÉS DO ARQUIVO PESSOAL DE CRUZEIRO SEIXAS**

Após a revisão dos conteúdos do surrealismo em Portugal, pela voz dos historiadores que a ele se dedicaram, não nos pareceu de muita utilidade incidir mais aprofundadamente sobre o que terá sido o movimento, por via de não conseguirmos trazer a este campo novidades de vulto. O que intentamos fazer de seguida foi um levantamento de situações, através de pesquisas no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas que de alguma forma incidissem no surrealismo e pudessem acrescentar alguma frescura através da narração de factos, que irão de encontro, também, com a sua história de vida; da mesma forma

não nos interessará elaborar uma biografia detalhada de Cruzeiro Seixas, uma vez que esta pode ser encontrada facilmente.

Sobre a exposição que se segue cumpre informar que os dados foram conseguidos através da leitura de pensamentos e textos que Cruzeiro Seixas deixou em redação no seu arquivo.

A história do surrealismo, por um dos elementos que o viveu, começa pelo Café Herminius, que servia de cenário aos debates complementando-se este ciclo com longas caminhadas atravessando Lisboa de ponta à ponta. Se de dia se viam exposições e livrarias, à noite desenhavam-se as discussões, que não deixavam de trazer consigo alguma tensão. Cruzeiro Seixas não podia aparecer todos os dias a estes encontros, pois era muito dado à solidão e também porque não possuía a capacidade monetária de outros para frequentar cinemas e cafés. Desta forma sentia que perdia o fio à meada às conversas debatidas e como que incapaz de perguntar acerca de tais temas, ficava perdido entre a vontade de saber e a não-vontade de perguntar.



**Figura 10**  
Bilhete de Identidade de Cruzeiro Seixas da Escola Industrial de António Arroio. Digitalização por Catarina Leonardo (Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, BFCM)

Frequentava a Escola António Arroio quando conheceu Mário Cesariny, descreve-o como um rapazinho tímido, que assistia a missas e confessionários, muito pela mão da sua mãe.

*Frequentava assiduamente missas e confessionários da igreja de S. Domingos. Sua mãe era espanhola, e creio que dela lhe vinha esse pendor. Aliás, toda a sua obra guardou quanto a mim muito desse sangue espanhol (...) Lembro-me que havia em sua casa, já por influência sua, penduradas nas paredes pinturas de Marie Laurencin, retiradas de revistas francesas. E um certo anti-salazarismo, mas isso só veio a tomar forma em férias com a família em Moledo do Minho,*

*veio a conhecer Maria da Graça Amado da Cunha e por seu intermédio Lopes Graça. Guardo cartas de então, falando-me do seu entusiasmo perante esses novos conhecimentos.*<sup>70</sup>

Os encontros do Café Herminius também provocaram o contacto com o neo-realismo, de que ainda fizeram parte; como diz Cruzeiro Seixas, tinham umas noções de Dada, mas ao mesmo tempo eram neo-realistas, pois, se não se era salazarista, era-se neo-realista, que era a única escolha possível. Interrogado por Ana Sousa Dias em entrevista publicada no público de 4 de Abril de 1999 sobre o que sabiam os surrealistas diz:

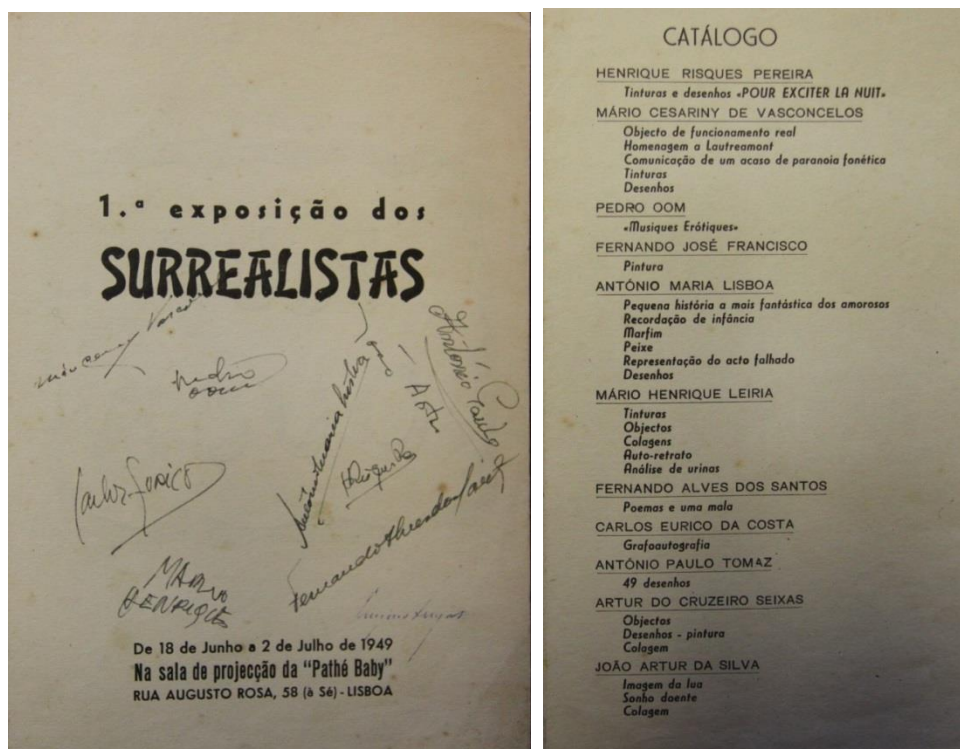
*Sabíamos muito pouco. Não tínhamos dinheiro nenhum. Havia bibliotecas em que José Régio era proibido, a PIDE não deixava. Nós não tínhamos dinheiro para comprar livros, nas nossas casas não havia, a maior parte das famílias burguesas tinham parado no Camilo, quando chegavam ao Eça era já um espanto. Íamos às bibliotecas, não tínhamos os livros que nós queríamos, e fazíamos uma surtida às livrarias, com os olhos dos empregados em cima de nós. Mesmo assim, roubámos muitos livros. Mas era por essas surtidas que íamos vendo o que faziam o Picasso, o Braque, de repente aparecia-nos um nome que nenhum de nós conhecia, um Chirico ou coisa assim, era um espanto*<sup>71</sup>.

Destes momentos efervescentes, as exposições surgem, quer da parte do *Grupo dos Surrealistas de Lisboa*, quer do chamado anti-grupo, *Os Surrealistas*.

---

<sup>70</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>71</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.



**Figura 11**  
Catálogo da primeira exposição de Os Surrealistas  
Digitalização por Catarina Leonardo (Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, BFCM)

A rivalidade entre ambos estava instalada e acabaria por se gerar um mal-estar que não voltou a ter resolução. Aliás Cruzeiro Seixas acaba por tecer comentários aos elementos do grupo Os dos Surrealistas de Lisboa afirmando que de entre eles, só António Dacosta teria alguma coisa a ver com o surrealismo e alguma parte do trabalho de Vespeira. Para o autor os surrealistas haviam sido de facto Vieira da Silva e Julio nos anos 30. Entendia que os elementos dos *Surrealistas de Lisboa* haviam trazido de facto o surrealismo como estética e não como uma ética. Afirma ainda que o grupo do qual fez parte funcionou sempre como um anti-grupo e mesmo neste não existiu o espírito de grupo necessário para o que contribuiu também o falecimento das figuras principais, como o António Maria Lisboa, o Mário Henrique Leiria, Pedro Oom, e o Jorge Vieira.

Também não concorda com as datas propostas para o surrealismo, entre 1934 e 1952, uma vez que apesar de as atividades enquanto grupo ficarem sem ações, a verdade é que elementos como ele próprio, Mário Cesariny e outros continuadores mais jovens, como foi o caso de Mário Botas, Raúl Perez, Eurico Gonçalves, António Areal ou António Quadros mantiveram as realizações de cariz surrealista ativas. Apesar disso, diz ele, que

foram um grupo que funcionou enquanto indivíduos, independentes uns dos outros, até porque seria difícil a existência de um grupo num cenário de ditadura. Relembra a propósito o momento em que conheceu Mário Botas:

*Conheci o Mário de maneira curiosa; eu dirigia a Galeria de S. Mamede, e levava comigo o livro que estava a ler, um caderno de apontamentos, e possivelmente outras papeladas. Um dia uma empregada da galeria veio, com ar confidencial e alarmado dizer-me que tivesse cuidado com o que trazia comigo, pois assim que eu me ausentava por um minuto “um homem” ia mexer nos livros e nos apontamentos, tratando-se segundo essa empregada certamente de um “pide”. Disse-lhe para me prevenir quando esse homem voltasse a aparecer o que se deu dentro de um certo tempo; e o que acontece é que de certa maneira me senti tranquilizado, pois era o Mário Botas que se tratava e, ele não tinha aspecto pidesco. Começou a partir deste episódio uma amizade que durou alguns anos, e que foi agradavelmente luminosa.<sup>72</sup>*

A continuação desta amizade traz histórias, como o facto de Mário Botas arranjar pretextos para passar serões em casa de Cruzeiro Seixas, ou ainda o facto de ambos terem passado férias no Algarve a propósito de um concurso, onde Botas havia ganho uma viagem. Conta ainda Cruzeiro Seixas que a caminho, fizeram uma paragem no Alentejo, onde Mário Botas correu descalço pelo campo, esquecendo-se de um dos sapatos por lá; na vinda pararam no mesmo local, em busca do sapato, que ainda lá se encontrava pendurado numa árvore. Episódios como estes são ainda recontados por Cruzeiro Seixas que define Mário Botas, apesar da sua então juventude, como um caso raro entre eles, pelas leituras e interesse dedicado ao surrealismo. Apesar de bons momentos de amizade, entre ambos, as diferenças também se começavam a estabelecer e diz Cruzeiro Seixas que *o seu pendor para o espetaculoso*, só o pôde compreender após a sua morte, pois Mário Botas teria que fazer num curto espaço de tempo toda a experiência de uma vida, que evidentemente terá feito. Disse muito recentemente Cruzeiro Seixas que Mário Botas era *um tipo maluco, esquisito, agreste*<sup>73</sup> e que assim se tornava pelo conhecimento, enquanto médico da enfermidade de que sofria e sabia quase ao minuto o momento em que iria morrer.

---

<sup>72</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>73</sup> Informação recolhida oralmente, a partir da inauguração da exposição *O desenho*, patente no Museu da Fundação Cupertino de Miranda de 28 de fevereiro a 31 de maio de 2013, onde Cruzeiro Seixas esteve presente.





**Figura 12**

**Mário Botas e Cruzeiro Seixas representando Cristo e Judas em 1977**

Digitalização por Catarina Leonardo (Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, BFCM)

Sobre outro jovem também precocemente falecido – João Rodrigues, que Eurico Gonçalves terá elegido com um embaixador do desenho humorístico português – conta Cruzeiro Seixas, que sentados à mesa dos cafés de Lisboa, que então dispunham de superfícies em mármore, o João Rodrigues desenhava incansavelmente desenhos magníficos a lápis e quando vinham os empregados, com os seus paninhos de limpeza húmidos tudo isso se perdia, e que lástima era para os presentes<sup>74</sup>.

Ainda sobre o dito atraso do surrealismo português em relação ao resto do mundo Cruzeiro Seixas defende uma outra perspetiva, uma vez que foram alvo de alguma crítica, pelo facto de os manifestos de Breton serem de 1924 e a primeira exposição dos surrealistas se ter realizado em 1949. Diz a esse respeito que a PIDE não deixava chegar às livrarias muito mais daquilo que ela entendia ser *para o bem de todos*; além disso aponta

---

<sup>74</sup> Informação recolhida oralmente, a partir da inauguração da exposição *O desenho*, patente no Museu da Fundação Cupertino de Miranda de 28 de fevereiro a 31 de maio de 2013, onde Cruzeiro Seixas esteve presente.

o facto de o neo-realismo estar conjugado com muita força no espaço cultural que habitavam, como que *entalados entre a PIDE e o neo-realismo*<sup>75</sup> e sem meios para se deslocarem para fora do país (efetuar viagens a Paris que era então o centro de toda esta movimentação) os surrealistas portugueses, pelos seus próprios meios reinventaram as ações de natureza surrealista. Faz ainda menção ao caso espanhol e inglês, uma vez que em Espanha, desde cedo começaram a chegar revistas com poemas de Breton Aragon e Soupalt, quando ainda em Portugal em 1947 muito vagas eram as referências ao surrealismo. Em comparação à situação inglesa, esta não possuía um regime ditatorial, mas ainda assim em 1934 podia ler-se no *Times* e no *L'Observer* que o público não deveria tomar sério a obra de um Miró, de um Ernst, de um Dali que por esses anos ali expuseram.

Todo o impulso que teve para a pintura e para as artes confessa que lhe foi conferido pelos seus pais, que na impossibilidade de lhe oferecerem brinquedos, lhe forneciam as mãos com papel e lápis, e a partir desse momento se começou a esboçar um caminho, pelos desenhos que fazia, em folhas volantes e que depois a mãe pendurava pela casa, em pequenas exposições.

---

<sup>75</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.



**Figura 13 (dir.)**  
**Cruzeiro Seixas em 1936, com 16 anos**  
 Digitalização por Catarina Leonardo (Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, BFCM)

**Figura 14 (esq.)**  
**Cruzeiro Seixas junto a reprodução da obra *As tentações de Santo Antão***  
 Digitalização por Catarina Leonardo (Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, BFCM)

Aos 16 anos faltava às aulas, ausentava-se para o Museu da Janelas Verdes, onde descobriu Bosch e desse momento nasceu uma grande paixão pela obra *As tentações de Santo Antão*, como haveriam de nascer outras, entre tantos *quadros que amou*<sup>76</sup>, como ele mesmo diz.

Os caminhos levaram-no a embarcar no navio Rovuma, como empregado da Companhia Nacional de Navegação, emprego conseguido através de um vizinho. Fazia a escrita a bordo, debaixo de um *dardejante sol africano*<sup>77</sup>, mas por vezes esquecia-se por completo do trabalho e fazia *bonecos*<sup>78</sup>. Partiu em 1951 e em 1952 já tinha encontrado o local, ondei iria permanecer nos próximos 14 anos, Angola. Diz Cruzeiro Seixas que África foi o seu Paris. Trabalhou no Museu de Angola, onde deixou feito um trabalho notável e promoveu as suas próprias exposições, sobre as quais nos debruçaremos mais tarde. Os pais acabaram por se lhe juntar e nesta altura curioso e ávido de interesses pela cultura

<sup>76</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>77</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>78</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

africana, empreendeu viagens ao interior do continente africano, o que lhe permitiu recolher uma valiosa coleção de objetos, trabalho digno de um etnógrafo, embora sem o ser. Parte deste conjunto de objetos acabariam por viajar consigo para Lisboa, aquando do seu regresso à Europa, pela instabilidade política que se começava a viver. De regresso a Portugal desempenhou funções na promoção de exposições, na direção de galerias e levando à cena jovens nomes da pintura nacional. É bem conhecida esta parte do seu trabalho, interessado por museologia que era. Fica também conhecida a coleção de obras que recolheu, de nomes associados ao surrealismo, em Portugal e no estrangeiro, que mais tarde veio a integrar a coleção da Fundação Cupertino de Miranda. Reconhecido o seu trabalho várias vezes por prémios e condecorações continua ainda hoje a trabalhar dentro dos limites que a idade já lhe impõe.

Embora conhecida a biografia de Cruzeiro Seixas, como está, por várias vezes publicada, não quisemos deixar de acrescentar o sentimento que detemos após termos convivido tão de perto com o seu arquivo pessoal. De extrema organização, cuidado e detalhe, encontram-se os principais acontecimentos que envolveram momentos do surrealismo e da sua vida particular. O interesse pelo surrealismo está sempre presente como está a presença de Mário Cesariny. A crítica também muito presente, o interesse por viagens, pela arte e património em geral, pelos monumentos arquitetónicos, estatuária, pintura, azulejaria, percebe-se pelo folhear dos seus cadernos pessoais<sup>79</sup>. Encontram-se fotografias de muitos dos momentos da sua vida, imagens das viagens que efetuou, muito trabalho plástico, desenhos, interesse pela museologia, pelos destinos dos museus em particular, pela cultura portuguesa, pela falta de interesse dos governantes nos caminhos da arte e certa repulsa pela ignorância, a poesia quase que se respira e um acerto de inteligência sublime, pelos seus muitos “desaforismos”, tão verdadeiros quanto válidos, deixam a porta aberta à personalidade de Cruzeiro Seixas.

---

<sup>79</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 10-16.

### 3 – CONTEXTUALIZAÇÃO DA PRÁTICA OBJETUAL EM PORTUGAL



**Figuras 15 e 16**  
**Plast&Cine 2011**

Aspeto da exposição *Aproveitar o acaso* de  
Cruzeiro Seixas,  
Casa do Poço, Lamego, 2011  
Fotografias cedidas por Edições Cão Menor

Ao fazermos uma contextualização da prática objetual em Portugal começamos por destacar as conceções de María Jesús Ávila que aponta a produção de objetos de autores associados ao surrealismo entre 1947 e 1952 como abundante<sup>80</sup>. Referem-se a propósito Mário Cesariny, Marcelino Vespeira, Fernando Azevedo e Fernando Lemos como conscientes exploradores das potencialidades dos objetos para a demonstração das preocupações estéticas que os assaltavam. Todos eles, com exceção feita a Cruzeiro Seixas, acabaram por abandonar esta via de expressão. María Jesús Ávila refere a este propósito a existência de um conjunto de objetos, que por via da destruição ou da perecibilidade de materiais não chegou aos nossos dias; objetos que também merecem referência, pois fizeram a história do surrealismo. Referem-se a título de curiosidade as fotografias feitas por Fernando Lemos aos objetos desaparecidos e que se constituem, hoje em dia, objeto de estudo<sup>81</sup>. Editado recentemente, o catálogo *Fernando Lemos: fotografia*<sup>82</sup> permite-nos fazer uma deambulação pelo trabalho fotográfico do fotógrafo.

<sup>80</sup> ÁVILA, Maria Jesús; Cuadrado, Perfecto E. – *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. [s.l.]: Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo: Museu do Chiado, 2001. ISBN 972-776-084-8, p.79

<sup>81</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 17.

<sup>82</sup> GONÇALVES, António [et al] – *Eu sou Fotografia: Fernando Lemos*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2011. ISBN 978-989-96605-4-0.

Ainda a propósito de objetos desaparecidos, María Jesús Ávila, publica recentemente um artigo – *Objetos perdidos: objetos surrealistas destruídos*<sup>83</sup>, que nos oferece uma perspetiva que completa o estudo do objeto surrealista, numa ótica inovadora e atual, e relança a discussão sobre esta temática; além de tratar o objeto surrealista enquadrado no conjunto de movimentações surrealistas desenha os seus antecedentes em Portugal, incidindo num período específico (1948-1952). Sobretudo surpreende pelo destaque que dá ao manequim como instrumento de ação dos surrealistas e *expressão do maravilhoso*. Muito abordado por Fernando Lemos, diz-nos que o manequim, *era um ponto pacífico na actividade dos surrealistas – andarem de manequins debaixo do braço, para cima e para baixo*<sup>84</sup>. A partir de Fernando Lemos a relação entre objeto e fotografia pode ser perfeitamente estabelecida.



**Figura 17**  
**Fernando Lemos**  
*A primeira exposição, 1949-52*  
 Impressão em gelatina e prata com viragem a selénio  
 46,2 x 46,2 cm  
 Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM



**Figura 18**  
**Fernando Lemos**  
*Pintor Vespeira - O menino imperativo, 1949-52*  
 Impressão em gelatina e prata com viragem a selénio  
 46,2 x 46,2 cm, Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM

Nesta fotografia de Lemos, podemos ver *O menino Imperativo*, assim designado por Marcelino Vespeira, seu autor, que hoje pertence à coleção da Fundação Calouste Gulbenkian. Para além deste, o autor realizou ainda outro: *Eu fiz outro manequim todo com espirais, espirais nos seios, no ventre, tinhas uns tecidos magníficos, parecia uma espanhola, mas foi desmanchado. Eu gostava muito de construir objectos, sempre tive um*

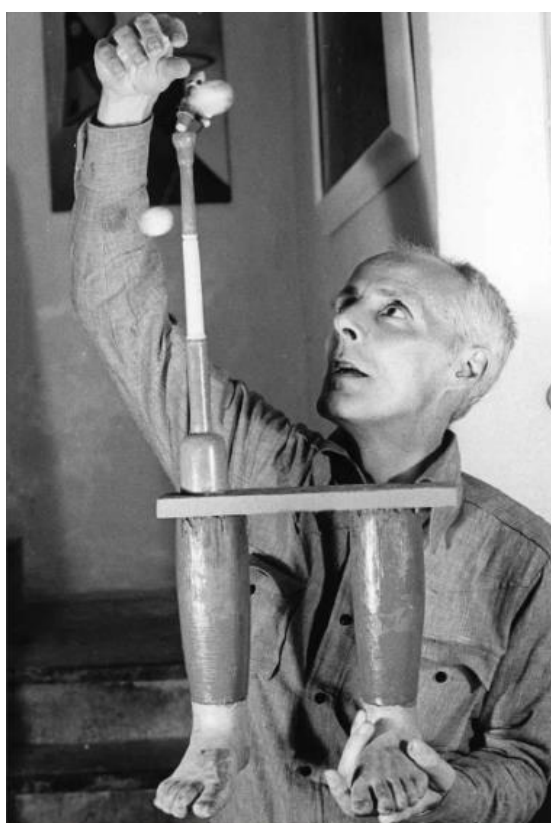
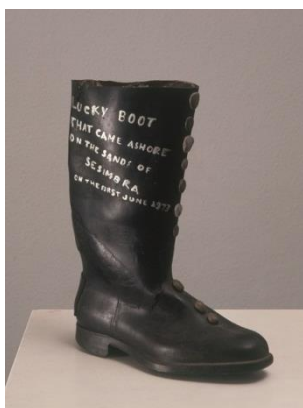
<sup>83</sup> ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. *Revista de História da Arte*. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:<[http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>

<sup>84</sup> GONÇALVES, António [et al] – *Eu sou Fotografia: Fernando Lemos*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2011. ISBN 978-989-96605-4-0, p. 16.

*fascínio pelos objectos encontrados que eu associava uns aos outros e às vezes davam coisas espantosas...*<sup>85</sup>

Sobre *O menino imperativo* María Jesús Avila aventa uma interpretação<sup>86</sup> que nos remete para a figura de uma criança, no caso um menino, mas que no entanto a simplicidade aparente esconderia por trás sentimentos bem mais complexos, pela reunião de fetiches e da conjugação de elementos tão simbólicos, com o búzio que associa ao feminino e as velas que associa ao fogo e ao masculino.

Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny foram dois dos intervenientes que não deixaram cair em esquecimento o objeto integrando-o nas suas propostas de trabalho. De Mário Cesariny, chegam até nós, integrados na coleção da Fundação Cupertino de Miranda, três dos objetos produzidos ao longo do seu trabalho plástico, que se constituem numa bota intervencionada, num utensílio de cozinha<sup>87</sup> e num objeto com um equilibrista.



**Figura 19** (Superior esq. )

**Objeto de Mário Cesariny**

*Sem título, sem data*

Madeira e metal

41 x 24,5 x 18 cm

Ex-coleção Mário Cesariny, coleção FCM, Fotografia Museu FCM

**Figura 20** (Inferior esq.)

**Objeto de Mário Cesariny**

*Sem título, [1973]*

Acrílico, bota e pedra

37 x 8 x 33 cm

Ex-coleção Mário Cesariny, coleção FCM  
Fotografia Museu FCM

**Figura 21** (Dir.)

**Mário Cesariny**

1975

Fotografia de Eduardo Tomé,  
Museu FCM

<sup>85</sup> ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. *Revista de História da Arte*. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:< [http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>p. 294

<sup>86</sup> *Ibidem*.

<sup>87</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 18.



A “bota da sorte”, muito provavelmente trazida à mão de Mário Cesariny pelo mar<sup>88</sup> sofre intervenção, onde o autor lhe inscreve uma mensagem. O que mais atenções atrai é sem dúvida o objeto construído a partir dos pés de uma figura religiosa, com dois arames, que fazem o efeito de cordões; sobre esses dois pés assenta uma placa de madeira, onde está uma pequena figura em permanente equilíbrio. Todo o objeto é facilmente desmontável, aliás todas as peças se separam, mas cada vez que se coloca a figura no topo, ela rapidamente recupera o equilíbrio. Relacionado ainda com este último objeto pela utilização de partes de figuras religiosas, descobrimos uma fotografia no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, que dá conta da existência de um objeto, no entanto desaparecido. A fotografia ostenta no verso a data de 1969 e uma inscrição, *Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny são amantes*. Encontravam-se ambos de partida para férias quando se depararam com a existência destes pés, Mário Cesariny construiu o objeto que ainda hoje pode ser encontrado no Museu da FCM e Cruzeiro Seixas construiu esta espécie de mala com pés que entretanto desapareceu<sup>89</sup>.



**Figura 22**  
**Cruzeiro Seixas e Mário Cesariny com objeto de**  
**Cruzeiro Seixas perdido**

Sem data

Digitalização de Catarina Leonardo

Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

María Jesús Ávila diz-nos que *as incursões na prática objetual foram frequentes para grande parte dos artistas, de Vespeira a Mário Henrique Leiria, passando por Cesariny,*

<sup>88</sup> Assumimos que a bota de borracha usada por Mário Cesariny para a construção do objeto lhe tenha chegado às mãos trazida pelo mar, de acordo com a prática comum dos surrealistas de recolha de objetos sem valor, muitas vezes trazidos pelas marés, em passeios que efetuavam junto à costa. Mário Cesariny apreciador do mar, dispunha de um apartamento de férias na Costa da Caparica, onde se deslocava com frequência.

<sup>89</sup> Informação fornecida por Cruzeiro Seixas, em conversa informal que tivemos oportunidade de manter com o autor (agosto 2013). Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 19.



*Lemos ou António Pedro, nela se aventuraram também os escritores como Fernando Alves dos Santos, Pedro Oom ou José-Augusto França*<sup>90</sup>. Uma afirmação como esta, muito recente, reposiciona-nos no contexto do objeto surrealista português e dá-nos conta desta prática por um grande número de autores. Contudo será de referir que apenas se conserva a memória fotográfica do que terá existido, com exceção dos trabalhos de Cruzeiro Seixas que chegaram aos nossos dias e se encontram à guarda da Fundação Cupertino de Miranda. Talvez possamos adivinhar que esta situação de preservação dos objetos se deva ao extremo cuidado e organização de Cruzeiro Seixas em relação ao seu trabalho, à delicadeza e cuidado com que guarda cada vestígio do seu passado e daquilo que foi a aventura surrealista. Para o desaparecimento destes objetos, Ávila aponta o facto de serem constituídos por materiais perecíveis e ainda como dificuldade a tridimensionalidade que dificultava a sua preservação<sup>91</sup>; agravadas ainda que eram estas questões pela indiferença da crítica. Esta indicação, em relação à crítica indica-nos pistas no sentido de explicar a parca informação sobre estes objetos; nas publicações que se dedicam à história da arte portuguesa pouca informação é destinada ao assunto. Aliás é referido muitas vezes o *objeto metafísico de meditação* de António Pedro e depois parece existir uma falta de profundidade em relação aos destinos da prática objetual em Portugal. Bernardo Pinto de Almeida foi um dos investigadores que terá dedicado maior atenção a esta temática; refere-se a propósito a produção recente do documentário *O vício da liberdade*<sup>92</sup> dedicado a Cruzeiro Seixas e onde Bernardo Pinto de Almeida faz uma incursão por alguns dos objetos de Cruzeiro Seixas.

Para Ávila o introdutor da prática objetual em Portugal terá sido António Pedro com o já referido *objeto metafísico de meditação*, ao que acrescenta a autora que este não pode ser considerado enquanto parte integrante da poética surrealista, uma vez que está inserido na prática dimensionista, sendo até considerado pelo autor experiência

---

<sup>90</sup> ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. *Revista de História da Arte*. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:< [http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>, p. 286

<sup>91</sup> *Ibidem*.

<sup>92</sup> Documentário realizado acerca de Cruzeiro Seixas. Título Original: Cruzeiro Seixas: O Vício da Liberdade, Realização: Ricardo Espírito Santo, Produção: Terra Líquida Filmes, Autoria: Alberto Serra, Ano: 2009.

falhada<sup>93</sup>. Um outro especto que nos é dado a conhecer pela autora é a não inserção do objeto de autoria de Cruzeiro Seixas *Une cuisse* (1948) no âmbito surrealista por referi-lo como impregnado de um espírito neo-realista, movimento do qual Cruzeiro Seixas se abeirou antes de participar ativamente no surrealismo. A autora prossegue a sua reflexão dedicando-se longamente à utilização do manequim pelos surrealistas, que situa como sub-categoria própria e constituinte da primeira apresentação pública do objeto em Portugal. Referindo-se a um manequim com marcas de mãos impregnadas de tinta, que integrou a exposição *Lemos, Azevedo e Vespeira*, na Casa Jalco, em 1952, Ávila descreve-nos o seguinte:

*Fernando Lemos recobriu com tecido uma cabeça inexistente, criando assim um manequim espectral que foi objeto de igual violência e sensualidade, mas, neste caso, muito mais erotizada. Lemos arrancou uma tira de 'pele' de alto a baixo, deixando à mostra o seu interior. Com as mãos impregnadas de tinta apalpou rudemente todo o corpo do manequim: os seios, as ancas,... nada escapou às marcas brutais.*<sup>94</sup>



**Figura 23**  
**Fernando Lemos, 1949-1952**  
*Manequim de exposição*  
Impressão em gelatina e prata com viragem a selénio  
46,2 x 46, 2 cm  
Coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM

Não deixa de ser interessante verificar a leitura que Ávila faz em oposição à que Fernando Lemos fez numa entrevista conduzida por António Gonçalves em 2010 onde é feita a Fernando Lemos a seguinte questão – *O papel do artista é um pouco o de historiador?* Ao que o Lemos responde – *Ele já é o historiador, ele já está a criar a história. Esta fotografia aqui é a imagem de um dos manequins usados para a exposição e este era o meu. Coloquei estas mãos que sugestionavam o que gostávamos de fazer no elétrico, apalpar*

<sup>93</sup> ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. *Revista de História da Arte*. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:< [http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>, p. 286

<sup>94</sup> *Ibidem*.

*as mulheres quando ele estava cheio e nós dizíamos: a menina dá licença? E elas davam (risos)*<sup>95</sup>. É desta forma que Fernando Lemos se refere ao facto de dispor manequins pintados com a marca dos mãos na referida exposição, em oposição à leitura de Ávila que entende o manequim como objeto de violência, pelo abuso das mãos.

No que refere aos objetos produzidos por Cruzeiro Seixas, a autora faz uma viagem pelo conjunto de objetos produzidos, mas que não chegaram até nós e sobre esses nos debateremos mais tarde. A terminar este artigo Ávila faz uma interessante relação entre objeto e fotografia, de que não somos alheios; possivelmente teremos oportunidade de aprofundar conhecimentos, sobretudo pela aproximação às fotografias de Fernando Lemos, entendidas como objeto artístico e documento histórico.

Sobre a temática do objeto surrealista mais informações viriam a ser dadas através do catálogo *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*<sup>96</sup>, cuja autoria é repartida por Mária Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado, editado pelo Museu do Chiado e pelo Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC), em 2001 e decorrente da exposição com o mesmo nome que ocorreu em ambas as instituições e na Fundação Cupertino de Miranda<sup>97</sup>. Este catálogo apresenta a súmula de todo o movimento surrealista em Portugal, onde Ávila se ocupou dos desígnios das artes plásticas e Perfecto E. Cuadrado da poesia surrealista. São dadas orientações em relação ao trabalho desenvolvido por Cruzeiro Seixas na prática objetual referindo-se o seu trabalho como um dos mais destacáveis, apesar de ser fundamentalmente um desenhador. Ainda se referem Fernando Alves dos Santos, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Fernando de Azevedo, Fernando Lemos e Mário Cesariny. De Cruzeiro Seixas diz-se que começou a trabalhar em 1947-1948 com objetos construídos com materiais pobres e quotidianos. Segue-se uma enumeração de alguns dos objetos que hoje conhecemos e salienta-se o facto de não ser possível decifrá-los completamente.

---

<sup>95</sup> GONÇALVES, António [et al] – *Eu sou Fotografia: Fernando Lemos*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2011. ISBN 978-989-96605-4-0, p. 18

<sup>96</sup> ÁVILA, Maria Jesús; Cuadrado, Perfecto E. – *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. [s.l.]: Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo: Museu do Chiado, 2001. ISBN 972-776-084-8

<sup>97</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 14.

#### 4 – O CASO PARTICULAR DE CRUZEIRO SEIXAS

Do que está dito e redigido acerca de Cruzeiro Seixas já pouco se tem constituído como novidade, o autor foi alvo de interessados jornalistas que muito deixaram escrito nas páginas dos jornais ao longo de décadas de publicações. Com certeza a partir das leituras que as entrevistas proporcionam, se consegue retirar muito do que foi a vida plástica e até pessoal do autor<sup>98</sup>. A associar a isto há numerosos catálogos de exposições individuais e/ou coletivas onde participou e grandes edições a ele dedicadas. Vários foram os críticos a abordarem o trabalho plástico de Cruzeiro Seixas, desde Eurico Gonçalves, Rui-Mário Gonçalves, Bernardo Pinto de Almeida ou ainda Maria João Fernandes. Muito deste interesse é centrado nos desenhos do autor. Referido incontáveis vezes, como excelente desenhador, como fazedor de cenários, de personagens, de corpos disformes ou mutantes; por vezes chegaram a aproximá-lo de Dali, algo que obviamente não lhe agrada ao desmitificar a natureza das suas linhas de horizonte e terrenos escarpados, através das vivências na Costa da Caparica<sup>99</sup>. Obviamente o nosso interesse ao pensar em Cruzeiro Seixas não se dirigiu para os seus desenhos à pena, que o autor elege como os preferidos das pessoas, por serem de maior facilidade comunicacional, mas sim o seu conjunto de objetos surrealistas. É o próprio que lhe reconhece mérito e lhe justifica a existência.

Estes objetos surrealistas de que foi produtor e de que se acercou fizeram parte de uma realidade muito visível das suas vivências. Ainda antes da sua partida para África realiza alguns que ficaram conhecidos pela participação na primeira exposição de *Os surrealistas*, quis o destino que não chegassem aos nossos dias, para que pudéssemos testemunhar a validade da sua intervenção artística. Já em África, a prática objetual não foi esquecida, muito pelo contrário, o autor serviu-se da diversidade de material e de objetos encontrados, para realizar as suas construções; grande parte deste material era conseguido pelos acasos proporcionados pelos passeios à beira-mar, onde seriam recolhidos materiais insólitos, que depois empregues nas suas composições nos proporcionariam uma experiência equivalente à do tão referido *encontro furtivo entre*

---

<sup>98</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 21-33.

<sup>99</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 34.

*uma máquina de costura e um guarda-chuva numa mesa de dissecação*<sup>100</sup>, como deixou escrito Isidore Ducasse.

Pela observação e pesquisa feita conseguimos averiguar a produção de um conjunto numeroso de objetos durante o tempo que permaneceu em Angola, todos eles com uma história ou um mistério por trás. É pelas imagens presentes no arquivo pessoal do autor, que se encontra disponível para consulta na Biblioteca da FCM que conseguimos aceder a um conjunto de obras realizadas, que desconhecíamos. Verificamos existir alguma disparidade de datas nestes primeiros objetos, não sabendo ao certo qual a sua datação, a não ser que efetivamente são dos anos 40 e os primeiros realizados pelo autor. É pela recolha de recortes de imprensa de jornais de Angola que conseguimos aceder às exposições que Cruzeiro Seixas realizou, nomeadamente a segunda, é de todo interesse explorar, porque a esta pertence uma lista de objetos, de que só restam fotografias. Estas proporcionam-nos a recolha de informação valiosa no percurso da prática objetual de Cruzeiros Seixas. Verificamos efetivamente que o período em Angola foi profícuo na produção de objetos, e alguns deles vieram com o autor aquando do seu regresso a Portugal. Mas esta atividade foi presente ao longo de todo o seu percurso. Através dos objetos que se encontram na coleção da Fundação Cupertino de Miranda verificamos que ainda nos anos 80 o autor dedicava atenção a esta parte da sua intervenção. Mais ainda, em conversas informais que fomos mantendo com Cruzeiro Seixas, nos é dado a perceber que, ainda agora, aos seus quase 93 anos se dedica a arranjar material que possa gerar mais um objeto. Está um curso a produção de mais um, através da exploração de uma máquina de escrever, já antiga. As conversas com Cruzeiro Seixas, foram-nos mostrando muito do seu interesse na prática objetual; verificamos o conjunto de objetos surrealistas que ainda habitam o seu espaço residencial, sejam de sua autoria ou de outros autores e a insistência em reforçar o interesse do objeto a nível internacional ou ainda a justificação pela realização de uma grande exposição do objeto surrealista que visitasse várias cidades europeias. Este é ainda um dos desígnios que Cruzeiro Seixas gostaria de ver cumprido.

---

<sup>100</sup> DUCASSE, Isidore – *Os Cantos de Maldoror: seguidos de poesia*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004. ISBN 989-552-066-2.

Ficamos contudo intrigados, pela falta de atenção que foi conferida ao objeto em Portugal, são muito breves e parcas as referências a este respeito; quando se fala de Cruzeiro Seixas, por vezes esquece-se essa faceta do seu trabalho, daí ser este um esforço necessário que desenvolvemos para tornar visíveis as características do objeto surrealista concebido, neste caso, por Cruzeiro Seixas.

Terá dito José-Augusto França a propósito dos primeiros objetos:

*Artur do Cruzeiro Seixas, primeiro com meias aflitivas na sua matéria doce e cruel, depois com desenhos de invenção teratológica como imagens de Lautréamont, mostrava grande profundidade poética e qualidade plástica.*<sup>101</sup>

Mais tarde encontramos breves referências ao assunto: *Cruzeiro seixas apresentara construções de arame e meias de seda, nas quais a evidência objectual contrastava impressionantemente com o absurdo significante.*<sup>102</sup> Por Eurico Gonçalves:

*[...] as suas esculturas e objectos são máquinas infernais ou celestes, emersas da combinação de detritos das ruas de ferro, tábua e ossos encontrados no mar e súbito implantados em ambiente civil. Alguns dos seus objectos aparecem nas I e II Exposições dos surrealistas realizadas em Lisboa, em 1949 e em 1950.*<sup>103</sup>

E ainda por Rui-Mário Gonçalves *Os desenhos de Cruzeiro Seixas inspiram; não se definem nem definem coisa alguma. Do mesmo modo as colagens, os objectos, e as pinturas.*<sup>104</sup>

Ainda antes de passarmos ao nosso centro de interesse, gostaríamos de fazer uma passagem pelo desenho de Cruzeiro Seixas e a sua relação com a escultura. Embora de contornos perfeitamente distinguidos, escultura e objeto confrontam-se num mesmo plano da tridimensionalidade. Foi Sarane Alexandrian que disse que o objeto entrou em confronto com a escultura e a obrigou a redefinir-se; mas é preciso referir que ainda antes dos objetos surrealistas, o cubismo já tinha revolucionado completamente a escultura. O objeto surrealista é também herdeiro das experiências cubistas e de um modo particular de Picasso. É o próprio Cruzeiro Seixas que nos dá espaço para a relação

---

<sup>101</sup> *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Soctip, 1989.

<sup>102</sup> FRANÇA, José-Augusto – *Notas do colóquio sobre a cultura dos anos 40*. *Colóquio Artes*, n.º 53 (1982)

<sup>103</sup> *Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Soctip, 1989.

<sup>104</sup> *Ibidem*.

entre os seus desenhos e a escultura. A dado momento o autor interroga-se se os seus desenhos não serão esculturas em papel. Tivemos ainda oportunidade de verificar a materialização desta ideia, através do trabalho de Helena Fragoso, que levou à letra esta vontade de Cruzeiro Seixas e passou para o bronze desenhos de sua autoria<sup>105</sup>.

*Perguntei-me desde sempre se os meus desenhos não são esculturas irrealizadas – isto sem deixar de me perguntar paralela e constantemente o que deveríamos ter feito em vez do desenho, da escultura, da música ou até da poesia que temos. Os desenhos que faço pedem incansavelmente para terem forma, para serem tateados e até ouvidos. Eles desesperam-se de serem apenas olhados (...) Estas minhas esculturas vejo-as como forma de teatro. Talvez uma forma de teatro popular. Visiono estas esculturas de grandes dimensões e mostradas ao ar livre.*<sup>106</sup>

Outras das determinações do autor passaria pela intervenção em monumentos existentes nas praças da cidade de Lisboa; relembra a vontade de ver alguns dos seus objetos colocados em locais ocupados, hoje, por conjuntos escultóricos *Com algum humor, antevejo a minha chávena com a asa por dentro ao centro do Terreiro do Paço, substituindo o monumento a D. José I.*<sup>107</sup> Descobrimos a respeito deste sentimento no arquivo pessoal a intervenção de um postal da cidade de Lisboa, onde o autor representa *Lisboa depois do terramoto de 1755* e sempre com um espírito crítico muito aguçado acrescenta *As pessoas têm tantas saudades do terramoto de 1755 que a Câmara Municipal de Lisboa abre buracos nas ruas da cidade, deixa tombar edifícios etc etc para dar a sensação do tão desejado caos...*<sup>108</sup>

---

<sup>105</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 35.

<sup>106</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>107</sup> Diário de Notícias, 11 de Agosto de 1994, em entrevista a Cruzeiro Seixas conduzida por Eurico Gonçalves e publicada no Diário de Notícias a 11 de agosto de 1994.

<sup>108</sup> Transcrição a partir de um recorte dactilografado, de Cruzeiro Seixas, presente num caderno pessoal do autor, na BFCM.



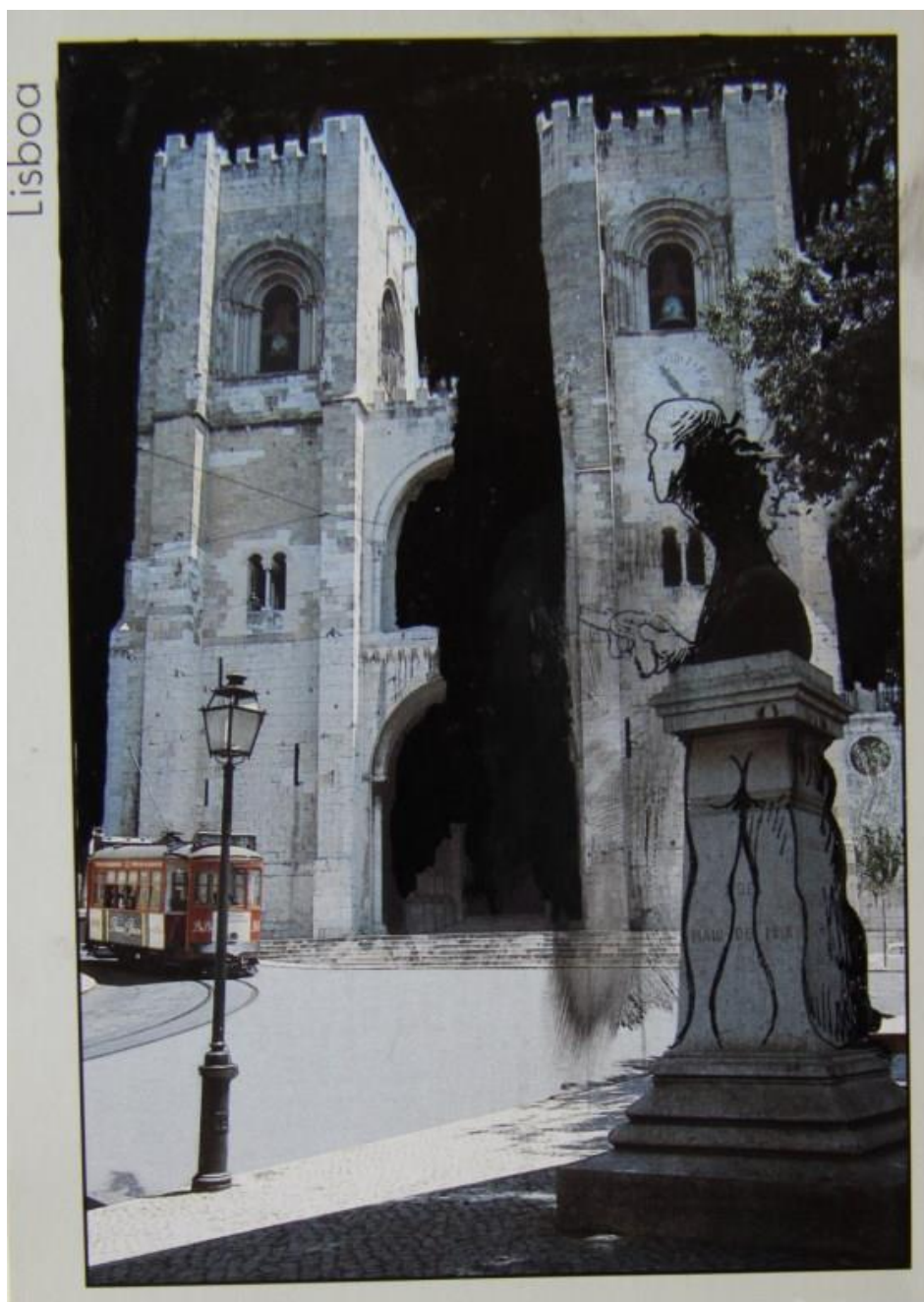
**Figura 24**  
**Cruzeiro Seixas**  
**Postal intervencionado *Lisboa após o terramoto de 1755*, sem data**  
Digitalização por Catarina Leonardo, Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

Esta vontade de Cruzeiro Seixas de intervenção em monumentos e praças da cidade é partilhada com uma vontade semelhante de André Breton (por querer intervir na Ópera de Paris transformada em fonte de perfumes com escadas reconstruídas com ossos de animais pré-históricos).<sup>109</sup>

---

<sup>109</sup> GUIGON, Emmanuel – *El objecto surrealista*. València: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. ISBN 84-482-1589-3, p.75.





**Figura 25**  
**Cruzeiro Seixas**  
**Postal intervencionado**, sem título, sem data  
Digitalização por Catarina Leonardo, Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

É ainda no arquivo pessoal que verificamos existirem desabafos de “projetos utópicos” que se devem a uma imaginação laboriosa. Ficam ideias para a construção de uma escada de caracol ou ainda para a próxima exposição.

*...tomo conhecimento do novo museu Tate Modern inaugurado em Londres, e vejo enormíssimas esculturas de Louise Bourgeois, representando ao que parece uma “escada de caracol”. Lembro-me do meu projecto de uma escultura de uma escada de mármore branco inscrita no interior de um cipreste, projecto que vem dos anos 60, e que nunca mereceu a atenção de alguém. Comigo é tudo assim.*<sup>110</sup>

*A minha próxima exposição terá diversas pedras suspensas como “objectos”...  
...e o chão estará coberto de areia, em quantidade suficiente para perturbar os passos...  
...os desenhos e pinturas estarão suspensos do tecto por um fio, para que seja constante o movimento de rodopio...  
...a sala ou salas deverão ser inteiramente pintadas de preto e como nada pode ser suspenso de um tecto vulgar, se deverá montar com tubos de andaime uma quadrícula, que além das pedras e dos quadros suporte os pontos de luz, dirigidos um para cada obra exposta...  
...esta feita a minha última exposição...  
...que tem uma folha volante transcrevendo como sempre fiz aforismos de uns e de outros, mais uma vez o poema que me dedicou o António Maria Lisboa e o que me dedicou o Cesariny, e o que me dedicou o Herberto Helder.*<sup>111</sup>

Tentamos perceber como terá sido o encontro de Cruzeiro Seixas com o objeto surrealista. O próprio que refere que apesar de ser vasta a bibliografia sobre o surrealismo, era muito pouco o que lhe chegava às mãos. As leituras eram permitidas apenas pelo que às livrarias chegava, mesmo assim as edições disponíveis não se livravam da censura do antigo regime, e quando chegava algo mais de interesse não existia dinheiro para adquirir publicações<sup>112</sup>. Desta forma Cruzeiro Seixas e os seus companheiros deslocavam-se às livrarias e iam consumindo avidamente as informações através de leituras à socapa, entre os olhares maliciosos dos empregados, que sabiam que estes não dispunham de dinheiro. Foi assim que lhes chegou *Dada*, e os *papiers-collés* de Picasso. É certo que por este facto, pela falta de informação, os jovens surrealistas em Portugal tenham entendido, que nos anos 40 reinventaram *Dada*, por conta própria.

---

<sup>110</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>111</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>112</sup> Informação recolhida a partir da leitura em folhas volantes redigidas por Cruzeiro Seixas, presente no arquivo pessoal do autor, na BFCM.

Neste interesse e avidez pelo objeto surrealista participou fortemente o pendor poético que lhe estava inerente e que interessou a Cruzeiro Seixas, assim como, o insólito provocado pelo encontro de diferentes objetos reunidos, num mesmo espaço, ou composição. O próprio nos diz que realizou centenas de desenhos, mas os objetos foram os únicos que foram guardados com alguma avareza.

Ao longo da sua vida, por várias vezes dedicou pensamentos ao objeto surrealista que podem ser lidos no seu arquivo pessoal. Pela leitura destes pensamentos chamados de *desaforismos* percebemos, de facto, que os objetos se constituíram como paixão, pela vertente do humor negro e pela vertente da comunicação. *O objecto é a coisa mais apaixonante que há e é muito mais difícil de fazer do que uma pintura*<sup>113</sup>, diz Cruzeiro Seixas. Em relação ao método de trabalho, diz-nos que nunca o teve, pois quando iniciava a pintura, o desenho ou qualquer outra coisa os ensinamentos eram colocados de parte e raramente existia uma ideia nítida do que iria fazer:

*Os desenhos, as pinturas, as colagens e os objectos que fiz, não estiveram nunca ligados a um qualquer tema; o que tenho sempre presente quando pinto e quando não pinto é a totalidade do mundo que posso imaginar, e por certo os meus sonhos e falhanços, tudo o que pode dar a medida aproximada do homem, e da sociedade que criou.*<sup>114</sup>

Há por certo um *desaforismo* de Cruzeiro Seixas, que poeticamente se enquadra no sentimento do objeto surrealista e que transcrevemos: *falamos empenhadíssimos de obra de arte, e deitamos fora indiferentemente a beleza sublime que é a folha enrolada à volta da chave que abre uma lata de sardinhas...*<sup>115</sup>

\*

De seguida propomos uma leitura sobre os vários objetos surrealistas de Cruzeiro Seixas de cuja existência fomos dando conta. Por certo não estarão representados todos os que o autor produziu, muitos se perderam e a outros não tivemos acesso; a maior parte dos

---

<sup>113</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM

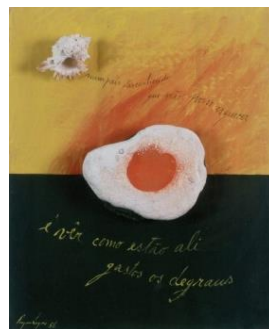
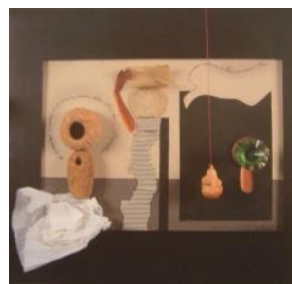
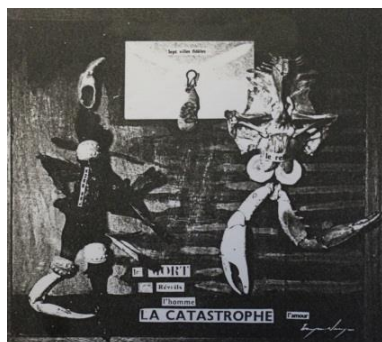
<sup>114</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>115</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

dados e referências encontradas, que nos permitem expor este percurso proveio do arquivo pessoal do autor, onde se podem encontrar fotografias, recortes de imprensa e pensamentos acerca do objeto surrealista e a grande maioria dos objetos se encontra presente na coleção da Fundação Cupertino de Miranda.

Entendemos organizar a totalidade dos objetos por núcleos. Desta forma iniciaremos esta exposição por aquilo a que André Breton entendeu designar por poema-objeto para de seguida entramos na temática do objeto surrealista. Entendemos apresentar uma proposta de leitura, que se nos afigurou como válida através de uma relação que estabelecemos com a natureza e atualidade destes objetos; deste modo, após uma passagem pelo poema-objeto a nossa leitura justifica-se primeiro por uma abordagem ao conjunto dos primeiros objetos datados dos anos 40; seguindo-se o conjunto de objetos que estiveram presentes na segunda exposição de Luanda. Convém referir que só chegamos a esta parte da investigação pelo esforço de observação de débeis fotografias que nos evidenciaram a presença destes objetos e algumas referências em jornais e comentários escritos do autor no seu arquivo pessoal; ao que se seguem alguns objetos que o autor identificou em dado momento como auto-retratos. Por fim a terminar esta segmentação em núcleos entendemos terminar com os objetos que integram a coleção da FCM, sendo estes os que mais vezes foram expostos e que mais são conhecidos da maioria de todos nós.

## POEMA-OBJETO



Quadro 1 – Reprodução dos poemas-objeto de Cruzeiro Seixas, Coleção Fundação Cupertino de Miranda. Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 36-40.

André Breton na conferência de Praga aborda a outra técnica usada pelos surrealistas – o Poema-objeto, que aponta como sendo uma experiência capaz de incorporar num poema objetos do quotidiano, através da conjugação numa composição, onde os objetos tenham lugar entre as palavras sem que lhes roubem o lugar. Breton afirmava que desta nova relação surgiria uma nova sensação para o espetador, através de uma natureza que se constituía, de tal forma complexa quanto inquietante<sup>116</sup>. O mais antigo destes que se conhece está datado de 1934 realizado pelo próprio Breton, que mais tarde pretendeu que com esta nova fórmula de trabalho o espectador criasse relações de leitura não habituais e a subversão dos acontecimentos – que ler e ver fosse possível num jogo de correspondências. Sabemos que o objeto não tem que estar relacionado com o texto, nem o texto ilustra o objeto, não há uma função de descrição através de palavras do que se está a ver e a mensagem que é passada é de leitura global e não fragmentada. Interessa-nos também debater a tónica assente na criação de poemas-objeto como campo aberto entre a via poética e a plasticidade de uma obra que invoca num mesmo espaço elementos plásticos e poéticos. A nossa abordagem aos campos de atuação do poema-objeto justifica-se também por estabelecer uma relação com o objeto surrealista vistos ambos como filhos próprios da produção de uma mesma esfera de pensamento.

Em relação ao trabalho de Cruzeiro Seixas entendemos conferir algum destaque ao tipo de criações que produziu, que ficam muito a dever ou se aproximam da definição de Breton do poema-objeto. Sabemos que desde sempre a poesia ocupou um grande centro de interesse das realizações surrealistas, como se a mesma fosse o fundamento de toda a produção. Cruzeiro Seixas, eminentemente poético, não deixou nunca de fazer os seus louvores aos poetas surrealistas e à poesia. O próprio disse:

*Julguei possível tornar a poesia um meio privilegiado de comunicação, e afinal isso levou-me ao distanciamento e à indiferença dos outros. Estou solitário mas não falhei pois a poesia ficou ao meu lado, e tenho que reconhecer que, embora de maneira muito diferente da glória dada aos outros, tem tornado possível este dia-a-dia que sem ela seria completamente impossível...*<sup>117</sup>

---

<sup>116</sup> BRETON, André – *Manifestos do Surrealismo*. 4.ª ed. Lisboa: Edições Salamandra, 1993. ISBN 972-689-075-6.

<sup>117</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

É na relação poética, que vamos encontrar no núcleo de obras da coleção da FCM uma forte relação visual entre poesia e artes plásticas. Contudo há que dizer que se tornaria demasiado extenso uma aproximação à descrição de todas as obras que se encontram na coleção apresentamos sim uma leitura global que nos ajude a entender este conceito de trabalho e dê a conhecer esta parte da produção plástica do autor mais a fundo. São um conjunto de obras que se definem por incorporar elementos estranhos ao que seria uma pintura ou colagem e passam os limites da definição da pintura; para além desta componente surpresa de elementos tridimensionais apostos em colagem ao trabalho, surgem textos, palavras, frases que ocupam com eles o mesmo espaço da composição e nos apresentam uma narração de acontecimentos. A facilidade com que nos relacionamos com estas obras é imediata, algumas de leitura mais facilitada contam-nos verdadeiras histórias, outras se reservam mais ao mistério da sua mensagem.



**Figura 26**  
**Cruzeiro Seixas**  
**Poema-objeto, 1954**  
Digitalização de Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

Iniciamos este percurso por uma obra de que resta apenas fotografia presente no arquivo pessoal do autor e que desconhecíamos a existência. Assumimos claramente que é uma obra que foi realizada em África, tal como a grande maioria dos poemas-objeto que encontramos na coleção da FCM; verificamos pela datação das mesmas que todas elas foram construídas enquanto Cruzeiro Seixas se encontrava no continente africano, e de facto ostentam uma característica que as envolve a todas numa certa familiaridade, ou seja a invulgaridade dos materiais e as cores que ostentam. De resto estabelecemos uma certa correspondência com algumas obras de pintura deste período que também



pertencem à coleção da FCM e verificamos a aplicação dos mesmos tons de cores fortes, desde magentas, ocres, azuis fortes, laranjas, bem diferente dos tons de usados nos seus conhecidos desenhos à pena, que se podem definir como uma fase do trabalho de Cruzeiro Seixas.

Encaramos a construção de poemas-objeto também como uma fase distinta no trabalho plástico do autor, como de resto foram os objetos surrealistas. Entendemos, desta forma apresentar, ainda que sumariamente os poemas-objeto, para de seguida abordamos o objeto surrealista de Cruzeiro Seixas. Poderíamos entender esta fase do trabalho como uma antevisão do objeto, mas tal não acontece, uma vez que pela datação das obras verificamos que a construção de poemas-objeto e de objeto surrealista foi uma produção simultânea; contudo para clareza de uma leitura e por questões de organização entendemos dirigirmo-nos primeiro ao poema-objeto, sem que com isso queiramos estabelecer algum tipo de separação entre os dois tipos de trabalho. Tentaremos elaborar uma perspetiva de leitura dos poemas-objeto que se encontram na coleção da FCM e que constituem um núcleo forte e bem diferenciado entre as cerca de 400 obras de Cruzeiro Seixas que pertencem à coleção da Fundação. Esta perspetiva será sugerida como se de uma exposição se tratasse, onde o observador faz um percurso, através da exibição de obras onde lhe seja permitido o estabelecimento de uma leitura coerente. Neste sentido o que propomos é uma passagem inicial pelas obras que apresentam personagens e com as quais facilmente nos relacionamos, pela facilidade de identificação de uma figura que assemelhamos a algo conhecido, como as reproduzidas abaixo.



**Figura 27**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Eis a mão direita de pentear os sonhos,*  
sem data  
Colagem, têmpera e madeira sobre  
papel  
18,9 x 29,6 cm  
Doação Cruzeiro Seixas, coleção  
Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM



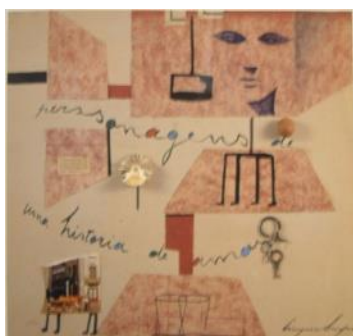
**Figura 28**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Coup de Foudre*, [1954]  
Botão, braço de boneca em plástico,  
guache e pedra sobre platex  
33,2 x 49,4 cm  
Doação Cruzeiro Seixas, coleção  
Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM



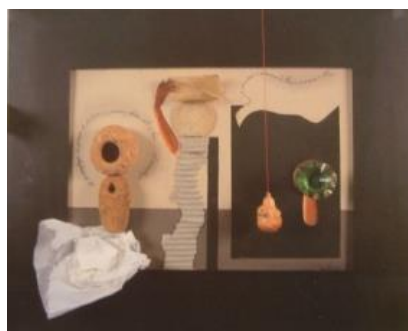
**Figura 29**  
**Cruzeiro Seixas**  
*L'homme qui s'était endormi*  
*traverse le village pour se jeter*  
*dans le vide*, 1959  
Colagem, guache, ossos e tecido  
sobre papel  
47 x 47 x 5 cm  
Doação Cruzeiro Seixas, coleção  
Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM



Em cada um destes trabalhos verificamos sempre a presença de duas personagens construídas às quais se associa uma pequena mensagem. Na primeira destas obras os dois objetos tridimensionais que saltam da composição manifestam pela sua aparência uma relação com a frase que os acompanha *eis a mão direita de pentear os sonhos*, uma vez que automaticamente ao olharmos para eles o nosso cérebro os associa a dois pentes. A segunda destas obras ostenta dois personagens perfeitamente individualizados e o título em tudo ajuda a estabelecer a interpretação que possamos dar; neste caso particular o amor à primeira vista, fruto de um primeiro encontro entre dois personagens surge e para conseguir dar vida à história o autor serviu-se de seixos, retratando uma figura masculina e outra que se poderá entender como feminina. Destacamos a variedade de materiais que o autor usou na construção desta narrativa que o próprio esclarece, como sendo materiais recolhidos nas praias à beira-mar, mas também é o autor que nos afirma que a seleção do material nunca foi importante para a realização das suas composições<sup>118</sup>.



**Figura 30**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Personagens duma história de amor*, [1960]  
Chave, colagem, esferográfica, guache, osso e porta-chaves sobre cartolina  
47,5 x 50 x 3 cm  
Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM



**Figura 31**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Só os náufragos se agarram as palavras que parecem flutuar sob a lua... Só os náufragos / Morrias de desespero e êxtase se eu te olhasse como as coisas me olham...*, 1957  
Cabeça de boneca, colagem, plástico, puxador e utensílios piscatórios sobre papel  
47 x 59 x 7,5 cm  
Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM



**Figura 32**  
**Cruzeiro Seixas**  
*História duma serpente que era pintora oficial e tudo,* [1960]  
Cartão, concha, ecoline, fragmento de transferidor, jornal, madeira, pedras, tinta-da-china colados sobre tecido montado sobre madeira  
60,4 x 64,9 x 6,7 cm  
Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM

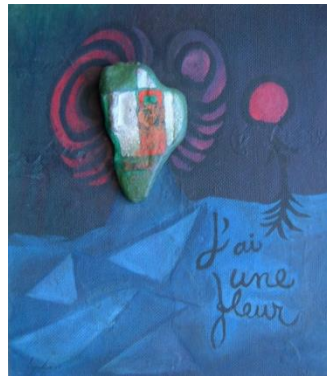
Neste segundo núcleo de três obras continua (figuras 30, 31 e 32) a ser possível evidenciar a narração de acontecimentos que se traduzem numa história, com espaço plástico um pouco mais denso que os anteriores verificamos igualmente a aplicação de

<sup>118</sup> Informação recolhida a partir da leitura em folhas volantes redigidas por Cruzeiro Seixas, presente no arquivo pessoal do autor, na BFCM.

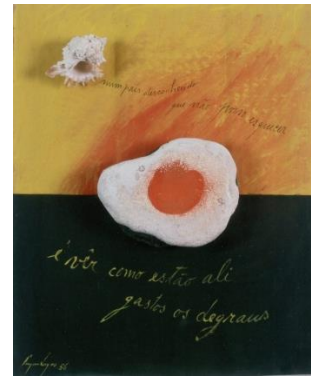
materiais inusitados, encaixados na composição como uma maçaneta de porta, madeira, osso, uma chave, tecido, jornal, seixos, que nos voltam a revelar a casualidade dos materiais, como pouco importantes para a construção plástica da obra. No fundo a relação entre eles será o que devemos valorizar e a forma como estão em disposição. Mais uma vez os títulos muito expressivos são o início de uma narração que terminará apenas no imaginário do observador. Focamos a nossa atenção sobre a última destas três composições (*História duma serpente que era pintora oficial e tudo*) de relativas dimensões: a obra não passa despercebida, é rica em objetos, com eles nasce uma figura que se assemelha a uma tartaruga que tem um pé feminino e um masculino, tornando-se numa figura híbrida, ainda que de carácter dócil. Um estranho pau ocupa a parte inferior, que revela um olho; a forma e a animação dada pelo autor ao pau transformam-no numa alegre serpente que se passeia. É uma composição animada, que ostenta vários elementos que distraem a atenção do observador e lhe permitem que o seu olhar trace um percurso de elemento para elemento e recrie uma história na sua mente. Há lugar para a liberdade de pensamento.



**Figura 33**  
**Cruzeiro Seixas**  
**Um Malestrong para ti António Areal,**  
 1961  
 Chave, espelho, guache, mão de boneca e osso sobre platex  
 55,2 x 44 x 8,5 cm  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM



**Figura 34**  
**Cruzeiro Seixas**  
**J'ai une fleur, 1955**  
 Fragmento de barro e têmpera sobre platex  
 36,5 x 31,2 cm  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM



**Figura 35**  
**Cruzeiro Seixas**  
**Num país desconhecido que não posso esquecer é ver como estão ali gastos os degraus,**  
 1956  
 Búzio, guache e pedra sobre cartão  
 41 x 35 x 6 cm  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM

Por último apresentamos mais uma sequência de três poemas-objeto, que de alguma maneira não evidenciam um carácter tão óbvio na sua leitura. Encontram-se perfeitamente inseridos dentro dos parâmetros dos anteriores, com a conjugação de

elementos estranhos à pintura associados a uma frase de teor poético e neles a aplicação de cores vivas, que apelam à atenção do observador. O primeiro trabalho é um dos mais atrativos ao olhar do visitante, pela invulgaridade da composição. Na verdade o maxilar já traz consigo um certo doseamento de morbidez. Há ainda a invocação do nome de António Areal que teve uma fase do seu trabalho que se associou de algum modo ao surrealismo e com os surrealistas desenvolveu contactos. No conjunto todos os elementos conjugados alteram a nossa percepção visual confundindo-nos, uma mão sai de um espelho, apela ao mistério de um mundo enigmático, como se para lá de um reflexo existisse vida ativa; por baixo desse espelho, uma chave enferrujada, onde a mão parece querer chegar. Na verdade uma chave abre portas, abre uma nova dimensão, assim como o tom azulado nos remete para a celestialidade de um mistério maior que a todos nos envolve.

No segundo trabalho o autor volta a recorrer à aplicação de um elemento estranho à pintura pela colagem de um fragmento de barro que depois é pintado. Pela aplicação dos tons azulados confere-lhe uma profundidade que é depois animada pelos elementos rosa; estabelece como que uma linha de horizonte entre a aplicação dos dois tons de azul e origina formas geométricas no plano inferior; ao centro e animar toda a composição o peça de barro, que imediatamente capta o olhar do observador e centraliza a obra. Neste caso a aplicação de texto ajuda à comunicação mais fácil, com o observador.

No último trabalho (figura 35) o processo é semelhante ao antecedente, mais uma vez uma composição definida em dois planos, superior e inferior e ao centro a aplicação de pedra; contudo as tonalidades aplicadas não serão por acaso, quando o autor aplica os amarelos na parte superior, a parte inferior, embora escura tem redigido a amarelo uma pequena frase. Contudo ambas as partes transmitem a ideia ao observador – *num país desconhecido que não posso esquecer é ver como estão ali gastos os degraus*. A mensagem é enigmática, contudo plasticamente a composição fala, aborda o observador que se circunda de atenções numa observação mais próxima. O pequeno búzio, como uma orelha à escuta exala uma mensagem, estranha é a figura de uma forma que se assemelha a um ovo, o que acaba por se traduzir num colorido forte, emotivo e comunicante, numa composição aveludada.

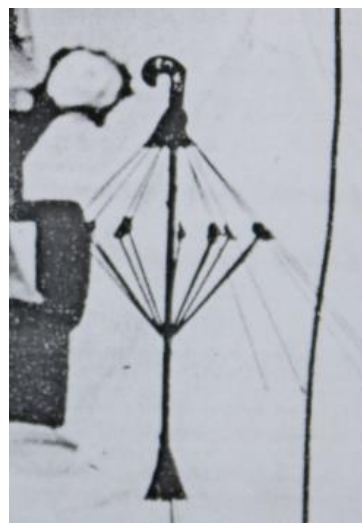
## OS PRIMEIROS OBJETOS



i



ii



iii



iv



v



vi



vii

Quadro 2 – Reprodução dos primeiros objetos de Cruzeiro Seixas. Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 41-44.

Os primeiros objetos de Cruzeiro Seixas datam dos anos 40 ainda antes da sua partida para o continente africano. Segundo o autor na altura em que lhe saíram das mãos estes primeiros objetos dispunha de pouca informação acerca do surrealismo e relembra a propósito que quando se realizava a primeira exposição de objetos surrealistas na Galeria *Ratton* em 1936, em Paris, nada destes acontecimentos chegavam a Portugal<sup>119</sup>. Nestes primeiros anos da atividade surrealista assume grande importância para o nosso estudo a primeira exposição do grupo *Os surrealistas*, onde Cruzeiro Seixas participou e onde segundo María Jesús Ávila se expuseram grande parte dos objetos surrealistas que se construíram em Portugal. É através de uma das poucas fotografias conhecidas sobre este momento que nos vamos posicionar no início da prática objetual de Cruzeiro Seixas, ao serem visíveis um conjunto de 3 objetos presentes na exposição identificados pelas imagens acima (i, ii, iii).

Numa conversa informal com Cruzeiro Seixas, ao olhar e relembrar a fotografia da exposição de 1949 é ele quem identifica os seus objetos. Acrescenta também factos sobre os companheiros e sobre a vida daquele tempo: como era o único que trabalhava não podia estar presente todos os dias na exposição e deslocava-se lá apenas algumas vezes por semana, por causa disso quase perdeu o momento em que se fez a célebre fotografia do grupo<sup>120</sup>; relembra os visitantes que por lá passaram e como saíam atónitos depois de visitada a exposição (como a exposição se encontrava num segundo andar tal era a desorientação das pessoas que ao quererem sair, em vez de descenderem subiam a um terceiro andar).

Identifica o objeto (i) que se situa sobre um fundo de lençol branco, posicionado entre o António Maria Lisboa e o Mário Cesariny, como sendo seu e intitulado *Ave do Paraíso*; assim como outros dois, o que adota a forma de uma guarda-chuva suspenso (iii) e ainda um terceiro (ii). Curioso será notar que o autor nos conta que os companheiros nutriam por ele um especial afeto, que já sobressaía pela admiração dos seus objetos; parte desta admiração pelo seu trabalho levou a que Fernando Alves dos Santos, que também se

---

<sup>119</sup> Informação recolhida a partir da leitura em folhas volantes redigidas por Cruzeiro Seixas, presente no arquivo pessoal do autor, na BFCM.

<sup>120</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 45.

encontra representado na fotografia em primeiro plano, da direita para a esquerda tenha cuidadosamente colocado lençóis que atuavam como pano de fundo dos objetos de Cruzeiro Seixas, para que assim se destacassem. A mesma fotografia traz-nos o registo de mais 3 objetos presentes, um deles de Mário Henrique Leiria, a “mala”<sup>121</sup> de Fernando Alves dos Santos e ainda uma gaiola que pendia do teto.<sup>122</sup> Sobre este núcleo inicial de objetos já a investigadora María Jesús Ávila havia tecido considerações e sobre o objeto da figura ii escreveu a propósito:

*A natureza feminina do monstro é reafirmada. A forma adquire uma natureza quase totémica (relação com o ritual e com o fetiche), com os braços abertos e, no lugar da cabeça, uma lâmpada, cuja presença se repete no que poderíamos denominar por braço. Estas duas formas brancas, lisas, ultrafinas trazem novamente os seios, entre os quais se situa um vazio de referência claramente sexual. Ainda este fetiche, perturbador, é completado por pontas que se dispõem à volta desse orifício, sugerindo pelos púbicos ameaçadores, mas também pontas fálicas, capazes de ferir, agressivas. Dor e sofrimento associados ao prazer, na mais pura estirpe de Bataille, que se repetem nessa espécie de braços. Oferece-se de braços abertos, mas é agressivo: um objeto em que convergem desejos de conflito (...) esta figura, associada ao feminino, é dolorosamente feita de meias; dolorosamente, porque elas estão esticadas, parecendo não só pele, mas uma prisão dessa feminilidade. Mas a sua configuração sugere também uma figura fálica, totem de autoridade patriarcal. Assistimos à indiferenciação de identidade sexual, que é uma das formas típicas do informe surrealista.*<sup>123</sup>



**Figura 36**  
**Fotografia de Cruzeiro Seixas**  
Arquivo documental, BFCM  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

Em referência a este mesmo objeto deparamos com uma fotografia no arquivo pessoal do autor, onde no verso se pode ler *De olhos postos no horizonte*; inicialmente poderíamos

<sup>121</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 45.

<sup>122</sup> Sobre a totalidade dos objetos presentes na exposição poderá ser consultado o catálogo *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*, em referenciado na bibliografia.

<sup>123</sup> ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. *Revista de História da Arte*. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:< [http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>, p. 299



pensar que seria um possível título para a obra, mas a observação da imagem traz-nos a ideia que este sentimento estaria porventura associado à própria figura de Cruzeiro Seixas, que se encontra absorto num mar de pensamentos, no momento em que a imagem foi captada com o objeto junto do seu autor. Mais certo do que esta informação são as indicações que se encontram presentes no arquivo pessoal, onde Cruzeiro Seixas o refere como o primeiro objeto que terá realizado, ainda em Lisboa. O autor esclarece-nos ainda quanto ao material usado, ou seja, construído a partir de meias de seda pintadas a rosa, lâmpadas pintadas de branco e azul, fósforos, trapos e um suporte de barbas de espartilho e com uma dimensão aproximada de 30 cm; dele restam apenas fotografias e menções do autor, uma vez que o objeto se terá perdido. Como já sabemos esteve presente na primeira exposição do grupo *Os surrealistas* ao lado de outros dois executados com igual material, acima identificados.

Ao olharmos para os restantes dois objetos presentes na exposição de 49 (i e iii) assinalamos alguma semelhança entre ambos, também traduzida pelo nome de uma das obras – *Ave-do-paráiso*, uma vez que intuitivamente ao serem observados a *ave-do-paráiso* e o *guarda-chuva* reconhecemos automaticamente a forma de aves, que depois é continuada com os objetos que a seguir se documentam também da fase inicial do autor.



**Figura 37**  
**Cruzeiro Seixas, objeto destruído**  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas  
(BFCM)

**Figura 38**  
**Cruzeiro Seixas, objeto destruído**  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas  
(BFCM)

Nestes dois objetos acima representados continua presente a forma de uma ave, seja pela sugestão de penas ou bicos abertos ou asas que parecem querer dar um voo de liberdade ao objeto. Sobre a obra *Odeio-te meu amor* (iv), entendeu María Jesús Ávila

associá-lo a formas monstruosas e perturbantes e já Cruzeiro Seixas designa-o por *objeto doméstico*<sup>124</sup> para além do título que ostenta. De qualquer das formas, são entendidos pela investigadora como detentores de uma forte cariz artesanal que não terá continuidade nos restantes produzidos a seguir, segundo a mesma.

Sobre o objeto identificado pela figura v diz María de Jesús Ávila: *Com a cabeça alçada e o bico aberto, parece engolir tudo, conectando assim a ideia de comida e canibalismo erótico proclamada por alguns surrealistas, em especial Dali.*<sup>125</sup> A autora tece ainda considerações ao objeto identificado pelo número vi:

*Figura-cabeça, junção de mulher-animal (...) a figura humana eleva-se gigante e inclina o seu rosto grotesco. Mas os limites não são claros. Este rosto apresenta-se como se fossem seios, duas formas triangulares destacadas nas quais se situam esses ovos/lâmpadas em que o olhar convoca, como na História do olho de Bataille, os seus substitutos metafóricos, olhos-seios. Ao centro, outro ovo ocupa o lugar do sexo. O ovo, como princípio de vida, remete estas figuras para o feminino maternal. As meias que os revestem são um poderoso fetiche e cumprem a sua função: substituir o todo, a mulher, por uma parcialidade que a memória fixou no momento da cena primordial da castração. Reafirma-se assim a presença do olhar (ovo) que representa a ameaça da castração. Para além disto, as meias, como material de protecção, aludem à pele do corpo feminino que mantém o corpo unido, impedindo a sua desagregação fragmentária.*<sup>126</sup>

Aponta-se no entanto, alguma inconformidade nas datas destes primeiros objetos já indicada no catálogo *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*, com datas de realização entre 1947-1948 que diferem das datas apontadas no arquivo pessoal do autor entre 42-43. Esta incerteza já havia sido diagnosticada por María Jesús Ávila, que ao referir-se a este conjunto de primeiros objetos de Cruzeiro Seixas indica a datação de 42-43, como de difícil validação, uma vez que o início do interesse pela arte por parte de Cruzeiro Seixas é coincidente com os anos de 45-47. Por este facto entendemos, para facilidade de estabelecimento de um percurso, assinalar este primeiro núcleo de objetos como pertencentes aos anos 40.

A terminar esta fase de exploração inicial do objeto surrealista por parte de Cruzeiro Seixas não queríamos deixar de mencionar a existência de outra obra descoberta a sua

<sup>124</sup> Designação presente em documentos consultados no arquivo pessoal do autor, BFCM.

<sup>125</sup> ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. *Revista de História da Arte*. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:< [http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>;, p. 298

<sup>126</sup> *Ibidem*.



existência através do arquivo pessoal do autor, numa fotografia que não se encontra nas melhores condições e que assinala estes objeto/escultura como sendo de 1942, algo que não podemos afiançar ser verdade, tal como resta a dúvida sobre a datação dos objetos anteriormente apresentados.



**Figura 39**  
**Cruzeiro Seixas**  
Objeto destruído, sem data  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, (BFCM).

Desconhecemos qualquer indicação válida que ajude a fundamentar uma leitura coerente, a fotografia é de fraca condição e de reduzida dimensão, restando-nos apenas fazer a sinalização da obra. O objeto assemelha-se à forma de duas mãos que adotam o aspecto de poderosas garras, como se de um animal se tratasse; saem do seu suporte, misterosas e enigmáticas, como se algo mais estivesse por aparecer. Apesar do seu enigma, não deixam contudo de abordar com firmeza um interlocutor que a elas se dirija. Não conhecemos também qualquer semelhança com posteriores trabalhos que o artista tenha vindo a desenvolver no campo da prática objetual ou da escultura.

## SEGUNDO NÚCLEO DE OBJETOS: EXPOSIÇÃO EM LUANDA



Quadro 3 – Reprodução dos objetos presentes nas exposições de Luanda. Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 46-50.

Após esta primeira fase de objetos interessa-nos agora explorar o período em que Cruzeiro Seixas permaneceu em África, após se fixar em Angola, uma vez que neste local realizou as suas duas primeiras exposições individuais<sup>127</sup>. É sobretudo através de documentação consultada no arquivo pessoal que nos será permitido fazer um levantamento da exploração do objeto surrealista neste período que se balizou entre 1952 e 1964. O autor dedicou extrema importância a esta fase da sua vida, primeiro porque está referida sempre, em grande destaque em qualquer publicação ou entrevista a respeito de Cruzeiro e depois porque, efetivamente existiu algum cuidado em preservar vestígios deste tempo no seu arquivo pessoal, sobretudo a partir de fotografias e recortes de imprensa. Assumimos estas duas primeiras exposições como dados de relevo na vida plástica do autor.

A primeira exposição acontece em Luanda, no Salão de festas do Cinema Restauração entre 17 e 24 de Outubro de 1953, onde são expostos 48 desenhos de sua autoria. A folha de sala que a acompanhava dispunha de um poema de Aimé Césaire (*Je retrouverais le secret des grandes communications et des grandes combustions. Je dirais orage. Je dirais fleuve. Je dirais tornade. Je dirais feuille. Je dirais arbre*)<sup>128</sup> e a opção por este autor já de si irá despertar uma corrente de opiniões<sup>129</sup>. Sobre esta exposição não nos debateremos mais, o nosso interesse volta-se obviamente para a segunda exposição em Luanda e sobre a qual já há registos disponíveis que nos permitem traçar o percurso deste momento na vida plástica do pintor e nos possibilitam o encontro com alguns seus objetos, entretanto desaparecidos.

Esta segunda exposição acontece entre 15 e 24 de janeiro de 1957, no n.º 24 da Avenida dos Restauradores, em Luanda<sup>130</sup>. Estiveram presentes desenhos, guaches e um conjunto de objetos, que nos é dado a conhecer por alguns registos fotográficos que se encontram

---

<sup>127</sup> VER: PEREIRA, Teresa Isabel Matos [Texto policopiado] – *Uma travessia da colonialidade: Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola* em Belas-Artes. Lisboa: [s.n.], 2011. Tese de doutoramento

<sup>128</sup> ALMEIDA, Bernardo Pinto de [coord.] – *Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2000

<sup>129</sup> Informação recolhida através de conversas informais que mantivemos com Cruzeiro Seixas, durante o ano de 2013. O autor salienta a propósito a contribuição maior do jornalista Bobadela da Motta, como o mais atuante nos jornais de Luanda.

<sup>130</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 51.

no arquivo pessoal. Ficamos surpreendidos pela quantidade de objetos que estiverem presentes na exposição e de que nunca havíamos visto referência.

O edifício que acolheu a exposição e lhe serviu de cenário era já de si um imóvel que trazia alguma curiosidade, apelidado de *Palácio dos Fantasma*s constituía-se numa construção do século XVII totalmente votada ao abandono.



**Figura 40**  
**Palácio setecentista onde decorreu a 2.ª Exposição de**  
**Cruzeiro Seixas em Luanda**  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

Com a segunda exposição muitas opiniões se levantaram nos jornais da Província, umas por indignação, outras por louvor. É através de alguns recortes de imprensa, que Cruzeiro Seixas cuidadosamente guardou que podemos reconstituir um percurso deste acontecimento. O *Palácio dos Fantasma*s foi apontado nos jornais como motivo para a preferência dos visitantes, o que nos permite constatar que o acontecimento foi muito procurado pela população, seja pelo motivo do edifício ou outros. Num depoimento de José Blanc de Portugal pode ler-se:

*Aí, dispostos com requintado gosto, por duas salas diafanamente iluminadas e decoradas com um bom gosto que terá parecido, aos olhos de muita gente, cabotinismo, Cruzeiro Seixas expõe alguns dos seus desenhos, gouaches e objectos, num ambiente perfeitamente homogéneo que, se a muitos provocou uma sensação de angústia à entrada e uma sensação de alívio à saída, a muitos outros (de valor intelectual insofismável) produziu uma agradável sensação de bem-estar. Esta exposição (...) suscitou viva controvérsia entre o público, de todas as camadas sociais e de todas as raças, que afligiu ao local em número inesperado. Mercê dessa controvérsia, que a permanecer e a desenvolver-se se nos afigura benéfica, pelo que revela do interesse do público pelas novas formas de arte e pelos novos valores da cultura...*<sup>131</sup>

<sup>131</sup> PORTUGAL, José Blanc. *A província de Angola*. Luanda (19 de janeiro de 1957).

Ainda enquanto estava em preparação da exposição Cruzeiro Seixas envia uma carta a Mário Cesariny datada de 27 de novembro de 1956, onde expõe uma relação de proximidade com Alfredo Margarido, então também em Luanda.

*Tive o oferecimento do Margarido para expor comigo; fiquei desvanecido, mas recusei sob um qualquer pretexto... a todo o momento jovens jornalistas amigos do Margarido pedem entrevistas, desenhos para publicar, mas a tudo me tenho negado, pois quero fazer o que quero no momento em que quero, pois aos que eu queria servir servirei ou não servirei, mas a estes não, sempre a procurarem nos outros o que lhes falta, heroicos descobridores do já descoberto, deixam-me espantado e tristíssimo.*<sup>132</sup>

Facto é que Cruzeiro Seixas organizou então a exposição com a ajuda de Alfredo Margarido e sobre eles os jornais se lhes referiam como *os colonos que se deixaram colonizar*. Acerca desta provocação Cruzeiro refere *fiz a exposição e calei-me, o Margarido soprou a chama da polémica e acabou sendo expulso de Angola*.<sup>133</sup> Noutras notícias de imprensa se afirmava que a exposição de Cruzeiro Seixas não havia trazido novidade para o meio artístico de Luanda<sup>134</sup>.



**Figura 41**  
**Cruzeiro Seixas com Alfredo Margarido**  
**na 2.ª exposição, em Luanda**  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas  
(BFCM)

Fotografias da exposição também se encontram no arquivo pessoal, descritas as duas primeiras por Cruzeiro Seixas como *muito expressionistas*, uma vez que captaram muito

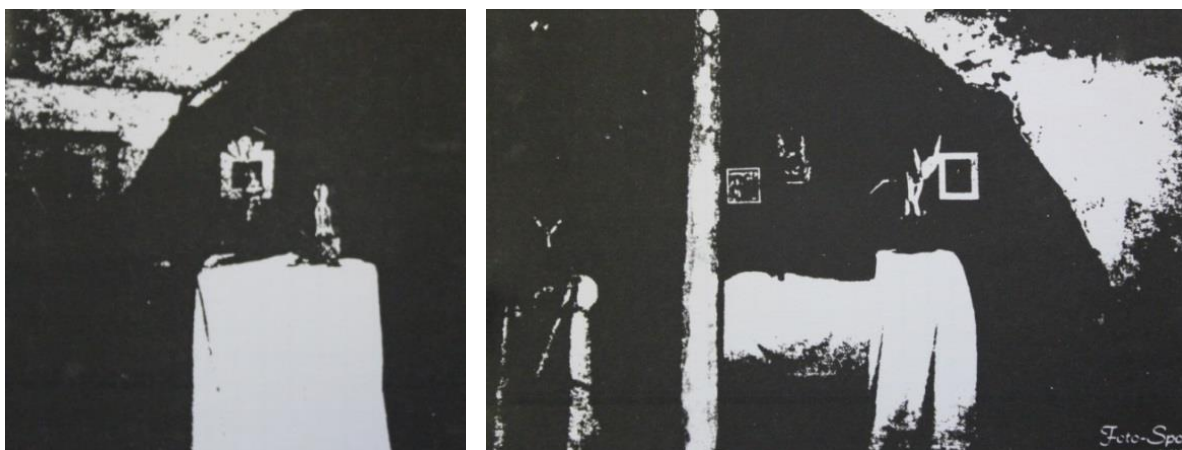
<sup>132</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>133</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>134</sup> Recorte de imprensa consultado no arquivo pessoal do autor na Biblioteca da FCM, datado de 27 de Janeiro de 1957, embora sem perceção de qual o jornal a publicar a notícia. Pode ler-se: *A recente exposição de Cruzeiro Seixas, não trouxe novidade para os meios culturais e artísticos luandenses, mas originou a oportunidade para que em redor do existencialismo se cruzassem opiniões e se esclarecessem alguns pontos de vista.*



pouco do que poderia ser visto. De qualquer das formas deixamos as imagens em registo, porque nos ajudam a identificar alguns objetos – na primeira fotografia, em primeiro plano vê-se *Vitória de Samotrácia*, que se encontra atualmente na residência do autor e na segunda fotografia prevê-se a existência de um outro objeto, que permaneceu um enigma, uma vez que não descobrimos mais registos a respeito.



**Figura 42 e 43**  
**Fotografias da 2.ª exposição, em Luanda**  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 44 e 45**  
**Fotografias da 2.ª exposição, em Luanda**  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

As figuras 44 e 45 permitem-nos ficar com a noção geral do espaço e ambiente da exposição; na figura 44 é possível identificar Cruzeiro Seixas, que se encontrava à conversa com a mulher de Alfredo Margarido, mais do que isso é possível notar as redes de pesca que pendem do teto e se encontravam a ocupar o rés-do-chão do palácio, onde outrora seriam as cozinhas. É o autor que nos afirma que a sua vontade seria de efetuar a exposição no primeiro piso do edifício, mas tal não foi possível, dado o avançado estado de ruína da construção<sup>135</sup>. A figura 45 já é mais reveladora: identificamos à esquerda o objeto *Esqueleto de um anjo*, ao centro uma corrente suspensa do teto, cujo título seria *Corrente de ar*<sup>136</sup> e ainda à direita, junto à parede, uma composição, cuja imagem, mais detalhada se encontra a seguir.



**Figura 46**  
**Fotografia da 2.ª exposição, em Luanda**  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, (BFCM)

É mais uma vez o autor que nos ajuda ao esclarecimento – uma pilha de redes de pesca, fornecidas pelos pescadores da Ilha de Luanda e que se encontrava com conchas penduradas e servia de suporte a mais um dos trabalhos de Cruzeiro Seixas.

Um dos objetos que mais destaque mereceu terá sido *Maternidade*. Encontramos referências suas nos jornais da época<sup>137</sup> que o referem pela polémica levantada perante a

---

<sup>135</sup> Informação recolhida através de conversas informais que mantivemos com Cruzeiro Seixas, durante o ano de 2013.

<sup>136</sup> Informação recolhida através de conversas informais que mantivemos com Cruzeiro Seixas, durante o ano de 2013.

<sup>137</sup> Jornal A província de Angola, consultado no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas na BFCM, com artigo intitulado – *Um inquérito de A Província de Angola sobre a exposição de Cruzeiro Seixas em que depõe primeiro o Dr. Blanc de Portugal*. Dado o mau estado de conservação do papel, não foi possível verificar a data de publicação.

atribuição de um título tão sugestivo, como *Maternidade*, a um objeto onde algumas pessoas não veriam senão um tubo de escape. Pela imagem verificamos a colocação de um crânio de animal, como de resto o autor nos habituou a ver, pelo uso frequente de partes de esqueleto em composições suas. Mais tarde o autor confirma-nos que o osso para o objeto foi encontrado na praia, ao que se associa efetivamente um tubo de escape, que estaria pintado com listas, como se vê na fotografia.

O nome *Maternidade* automaticamente nos remete para a relação próxima de Cruzeiro Seixas com os pais, mas sobretudo com a mãe que documenta de várias formas, através de invocações à sua mãe ou relato de situações que podem ser lidas no arquivo pessoal, para além de inúmeras fotografias. É visível pela consulta do arquivo o cuidado que o autor teve em perceber a genealogia da família ao manter guardado para si referências à família mais distante.



**Figura 47**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Maternidade*, 1957  
Objeto destruído  
Digitalização por Catarina Leonardo,  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas

Nas restantes páginas reproduzimos as fotografias que estão no arquivo do autor e que retratam objetos, entretanto perdidos ou destruídos, que estiveram presentes na segunda exposição de Luanda<sup>138</sup>. Acerca de cada um deles as informações são praticamente inexistentes. O que registamos de seguida são dados conseguidos através de um breve diálogo com o autor, que nos ajudou a confirmar – primeiro, a sua autoria, depois, a presença na segunda exposição de Angola e por fim o facto de se terem perdido. Tentamos perceber quais os materiais de que seriam compostos, mas as fotografias existentes não ajudam à tarefa a não ser apenas dar conta existência destes objetos e completar o estudo da prática objetual surrealista de Cruzeiro Seixas. No objeto reproduzido pela figura 49, Cruzeiro Seixas confirma-nos a utilização de osso e troncos de

---

<sup>138</sup> Informação recolhida oralmente em conversa informal que mantivemos com Cruzeiro Seixas, em agosto 2013.



árvores; na figura 50 a utilização de uma cabeleira; na figura 51 uma composição conseguida através de carcaças de animais, que de alguma forma entendemos que manifesta uma proximidade com *Vitória de Samotrácia*, objeto que está identificado pela figura 52 e que se encontra atualmente na casa do autor fazendo parte da sua coleção. É um objeto de pequenas dimensões, entre 15 a 20 cm, inserido numa caixa de vidro, por assim acreditar Cruzeiro Seixas, que essa espécie de redoma, em torno do objeto o torna sacro<sup>139</sup>. Uma parte animal, que de todo nos parece uma coluna vertebral, adota a forma feminina, onde a representação de um rosto desenhado, uma espécie de cabeleira e uma traço leve e discreto que assume a forma do osso púbico, bastam para assumirmos a figura da mulher e esquecermos por completo a deformação do osso, a partir do qual está conseguido o objeto; na figura 53 mais uma vez a utilização de osso e de pequenas bolas que o adornam; o objeto intitulado *A boneca* (figura 54) foi conseguida pela utilização de um tronco que pela sua forma peculiar o autor associou à figura humana, onde na parte superior são visíveis duas mãozinhas que conferem alguma humanidade ao tronco de madeira; A figura 55 revela-nos uma pequena personagem, que foi elaborada a partir de madeira e de uma lata de conserva; o objeto identificado pela figura 56, um pouco mais dramático foi conseguido pela utilização de parte de um maxilar de um boi e uma tíbia. Designou-o o autor por *Esqueleto de um anjo*, mas verificamos no seu arquivo pessoal outras formas de designação, como *O meu anjo da guarda*. Podemos contudo estabelecer uma relação de proximidade com a assemblage de Júlio Pomar (figura 48) constituída também por madeira, osso e maxilar, que integra a coleção da Fundação Cupertino de Miranda.

**Figura 48**  
**Júlio Pomar**  
 Sem título (assemblage), [1967]  
 Dentes, madeira e osso  
 56,5 x 42,5 x 31 cm  
 Ex-coleção Cruzeiro Seixas, doação Eng.º João Meireles,  
 coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM



<sup>139</sup> Informação recolhida oralmente em conversa informal que mantivemos com Cruzeiro Seixas, em agosto 2013.



**Figura 49**  
**Cruzeiro Seixas**  
 Sem título, 1957  
 Objeto destruído  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 50**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Montre: rien ne peut remplacer leurs cheveux*, 1957  
 Objeto destruído  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 51**  
**Cruzeiro Seixas**  
*A Bailarina*, [1955-57]  
 Objeto destruído  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 52**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Vitória de Samotrácia*  
 Coleção do autor  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 53**  
**Cruzeiro Seixas**  
 Sem título, sem data  
 Objeto destruído  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 54**  
**Cruzeiro Seixas**  
*A Boneca*, sem data  
 Objeto destruído  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 55**  
**Cruzeiro Seixas**  
 Sem título, sem data  
 Objeto destruído  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 56**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Esqueleto de um anjo/ o meu anjo da guarda*, sem data  
 Objeto destruído  
 Digitalização por Catarina Leonardo,  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)



**Figura 57**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Um poeta*, 16-01-1957  
 Fotografia in PEREIRA, Teresa Isabel Matos [Texto policopiado] – *Uma travessia da colonialidade: Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola em Belas-Artes*. Lisboa: [s.n.], 2011. Tese de doutoramento

Este último objeto de Cruzeiro Seixas (Fig. 57) que apresentamos como pertencente ao núcleo dos objetos de Angola, não o encontramos em registo no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, mas sim através da consulta da tese de doutoramento de Teresa Isabel Matos Pereira<sup>140</sup>. A autora confirma o seu desaparecimento e a presença deste na 2.ª exposição de Luanda. É um objeto constituído por um *crânio de ave* um *osso que forma o tronco e onde os braços e as pernas são constituídos por pequenas varinhas*.<sup>141</sup>

<sup>140</sup> PEREIRA, Teresa Isabel Matos [Texto policopiado] – *Uma travessia da colonialidade: Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola em Belas-Artes*. Lisboa: [s.n.], 2011. Tese de doutoramento.

<sup>141</sup> PEREIRA, Teresa Isabel Matos – Cit. 125, p. 304

## OBJETOS COMO AUTO-RETRATOS

Após a passagem pelos primeiros objetos e pelos que estiveram presentes nas exposições de Luanda, pareceu-nos coerente trazer até aqui os objetos que de alguma forma mereceram o destaque pela designação de auto-retratos. A *chávena com asa por dentro* e a *Mão* fazem parte dessa escolha, assim como um objeto constituído a partir de osso, que nos é revelado em fotografia através da dissertação de doutoramento de Teresa Isabel Matos Pereira. Contudo sabemos que os auto-retratos não se ficam apenas por esta seleção, sabemos da existência de mais obras que partilham a mesma designação. Uma delas é uma colagem que Cruzeiro Seixas realizou com um envelope e batizou como *auto-retrato em forma de cafeteira* e uma outra obra caracteriza o autor através de um par de óculos, uma caneta à pena e um aparo, ambas pertencentes à coleção da Fundação Cupertino de Miranda; por isso não é com surpresa que verificamos existirem objetos que a dada altura se constituíram como auto-retratos. O primeiro com que nos deparamos terá sido a chávena, em informação avançada pelo jornal *República*<sup>142</sup> e sobre este destinaremos atenção mais à frente neste trabalho, em capítulo específico. De entre todos os que produziu Cruzeiro Seixas terá elegido a *Chavéna*, a *Mão* e o *Opressor* como objetos que mais interesse lhe despertaram.



**Figura 58**  
Reprodução do objeto *Chávena com asa por dentro*  
no Jornal *República*  
Digitalização por Catarina Leonardo  
Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas (BFCM)

Mais tarde verificamos existir a seguinte referência, em entrevista concedida a Ana Sousa Dias: *É no Museu da Gulbenkian que está a peça que define este pintor surrealista cuja obra é inconfundível, uma mão que nas pontas dos dedos tem aparos*<sup>143</sup>.

<sup>142</sup> *República*. N.º 15 004 (14 de dezembro 1972)

<sup>143</sup> Entrevista concedida a Ana Sousa Dias e publicada no Jornal Público a 5 de abril 1999.



**Figura 59**

Cruzeiro Seixas

*A mão*, 1961

Em representação uma luva que instantaneamente nos remete para a presença de uma mão, pelo facto de estar preenchida. Na verdade entendemos a mão como sinónimo de liberdade, e uma mão nua envolve muito menos mistério do que uma mão coberta por uma luva; e uma luva que dá a sugestão da existência de um espaço, mas que não se encontra ocupado fomenta um sentimento de confusão. De facto as mãos constituem-se como um elemento de trabalho por excelência e neste caso foram elas também objeto de atenção. Envoltas em mistérios são símbolo da liberdade do homem e desde muito cedo aparecem nas representações plásticas. A invulgaridade desta representação justifica-se também pela conjugação de dois materiais – o couro e o metal. Das pontas dos dedos da luva saem aparos, que se podiam constituir como umas unhas ferozes, mas ao mesmo tempo remetem-nos inequivocamente para a escrita ou poesia, realidade tão intrincada com Cruzeiro Seixas. De salientar a escrita automática, muito versada pelos surrealistas – método através do qual se propunham a bloquear o consciente, para que o inconsciente surgisse à superfície.

A finalizar o conjunto de objetos que se identificam como auto-retratos reproduzimos de seguida a fotografia de um terceiro auto-retrato que a Teresa Isabel Matos Pereira aproxima ao ano de 1958 e define como um objeto *que alia um desejo de provocação com uma constatação perturbante da ruína humana*<sup>144</sup>. Através da exploração de uma caveira animal que já se encontra num estado desgastado, o autor apresenta-nos uma representação de si próprio que não deixa de ser um apelo forte ao olhar e que definitivamente mostram muito da sua vontade de interpelar o espetador e causar reações.

---

<sup>144</sup> PEREIRA, Teresa Isabel Matos [Texto policopiado] – *Uma travessia da colonialidade: Intervisualidades da pintura, Portugal e Angola* em Belas-Artes. Lisboa: [s.n.], 2011. Tese de doutoramento, p.304



**Figuras 60 e 61**  
*Auto-retrato*, cerca de 1958  
 Guache sobre osso  
 Imagem Teresa Isabel Matos Pereira

Por compreender a temática que estamos a abordar inserimos duas obras de Cruzeiro Seixas, que também se identificam como auto-retratos. A primeira delas *Auto-retrato em forma de cafeteira* constitui-se de um envelope postal, que rasgado, assume a forma de uma cafeteira no entendimento do autor; embora mais abstrato que os restantes, faz-se uso da colagem para lhe dar forma e na verdade aparenta uma simplicidade muito óbvia que lhe confere um carácter menos literal, onde há mais liberdade de espaço dado ao pensamento. Por oposição no auto-retrato seguinte, datado de 1975 e mais figurativo, o autor faz-se representar num fundo negro pela conjugação de uma figura humana, onde no espaço que é reservado ao rosto se encontram os elementos que definem a obra e definem o seu autor – um par de óculos, uma caneta e um aparo.



**Figura 62**  
*Auto-retrato em forma de cafeteira*, 1972  
 Colagem sobre cartolina  
 17,9 x 24,5 cm  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu da FCM



**Figura 63**  
*Auto-retrato*, [1975]  
 Colagem e tinta-da-china sobre papel  
 27,3 x 21,5 cm  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu da FCM

## OBJETOS SURREALISTAS DA COLEÇÃO DA FUNDAÇÃO CUPERTINO DE MIRANDA

A Fundação Cupertino de Miranda sediada em Vila Nova de Famalicão é uma instituição que se encontra a fazer 50 anos de existência. Instituída por Artur Cupertino de Miranda e sua mulher – D. Elzira Celeste Maya Cupertino de Miranda, possui estatutos desde 2 de outubro de 1963 e encontra-se aberta ao público, desde 1972, data da sua inauguração, com a presença do Fundador e do então Presidente da República Almirante Américo Tomaz. Atualmente dispõe de um Museu, Biblioteca e Auditório e proporciona serviços ao público, de entrada gratuita, por vontade do seu fundador. O que a distingue é a presença da coleção que alberga, que começou com a doação inicial do Fundador, de que se destaca o tríptico *A Vida* do pintor António Carneiro. Posteriormente o Engenheiro João Meireles, genro de Cupertino de Miranda, fez também a doação da sua coleção de obras, no total, mais de uma centena, que tinham como característica comum serem de autores surrealistas portugueses e internacionais ou ainda de nomes que ao surrealismo estiveram ligados. Desta forma se definiu a vocação do museu que se estabelece como museu de surrealismo. Atualmente a Fundação alberga o Centro de Estudos do Surrealismo, que iniciou com a colaboração do então Diretor artístico, Bernardo Pinto de Almeida, atualmente sobre a coordenação de Perfecto E. Cuadrado.

Hoje em dia a coleção constitui-se com fortes focos de autores surrealistas, onde a maior representatividade se fica a dever a Mário Cesariny, Cruzeiro Seixas, Julio, Fernando Lemos, Eurico Gonçalves, Gonçalo Duarte, entre outros.

Um grande núcleo de obras de que hoje a coleção da Fundação dispõe proveio da coleção pessoal de Cruzeiro Seixas, inicialmente através do Engenheiro João Meireles, numa relação que foi depois continuada até aos dias de hoje. Esta coleção foi fruto de um gosto pessoal de Cruzeiro Seixas, que ao longo da sua vida foi reunindo obras, por compra ou troca, ou ainda por oferta de artistas e poetas, onde também houve lugar para a arte africana, arte popular e “arte bruta”. Não só reuniu obras de autores como Max Ernst, Victor Brauner, Paula Rego, Pedro Oom, Mário Henrique Leiria, Isabel Meyrelles, Malangatana, Inácio Matsinhe, Rik Lina, Jorge Camacho, Jorge Vieira, Franklin Rosemont, Anne Éthuin, Philip West, Rik Lina, Raul de Carvalho, Henri Michaux, Julio, Mário Eloy, Risques Pereira, António Areal, António Quadros, Gonçalo Duarte, entre tantos outros

nomes, como ainda deu a conhecer a obra de autores completamente desconhecidos do grande público, como foi o caso de António Paulo Tomaz, que se situa num universo muito particular e muito próximo daquilo que é hoje entendido por arte *naïf*.

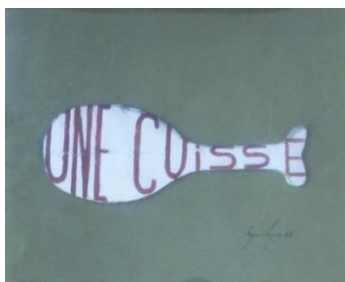
É através desse núcleo de Cruzeiro Seixas que naturalmente vamos encontrar os objetos de sua autoria e ainda outros, de vários autores que merecem aqui uma referência, por se constituírem como um núcleo coeso dentro da coleção, que em 2011 mereceram uma exposição no Museu da Fundação Cupertino de Miranda – *Através do objeto*, patente de 19 de julho a 26 de outubro de 2012<sup>145</sup>. Nessa mostra, para além dos objetos que integram o museu podiam ver-se ainda esculturas de Isabel Meyrelles, Jorge Vieira, Manuel Patinha ou ainda objetos já bem conhecidos, como *Escada Paranóica* de Mário Henrique Leiria e *De lunes a lunes usted podia conocer su aventurade* Fernando Alves dos Santos. Embora o núcleo de objetos que possui a coleção da Fundação não seja o que maior tem em representatividade (a pintura, desenho, a fotografia está superiormente em maior número), a verdade é que quando em exposição, constituem-se naturalmente como um fator de grande foco de interesse para o visitante e acabam por enriquecer grandemente o espaço do museu. O que será de conveniência notar é que a maior parte destes objetos proveio efetivamente da coleção de Cruzeiro Seixas.

De seguida centramos a nossa atenção nos objetos surrealistas de Cruzeiro Seixas que pertencem à coleção da Fundação Cupertino de Miranda, objetos com os quais convivemos quase diariamente. Fruto dessa relação tão apertada nasceu o motivo para a realização desta investigação.

---

<sup>145</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 52-66.





\*



\*



**Quadro 4 – Reprodução dos objetos da coleção da FCM. Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 67-73.**

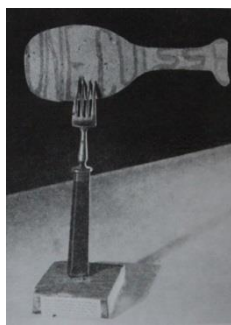
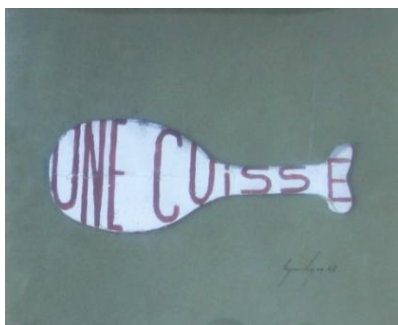
\* Apesar de estes objetos não fazerem parte da coleção da Fundação Cupertino de Miranda, decidimos incluí-los neste núcleo, em antecipação à integração posterior dos objetos na coleção, tal como se prevê.

*O meu entendimento do objeto é que o objeto será a obra de arte do futuro, eu dou todo o espaço da obra de arte ao objeto, ou seja, às invenções que os surrealistas fizeram. Os surrealistas abriram inúmeras portas que as pessoas passam ou não passam e na maior parte das vezes até lhes dão outros nomes; hoje fazem objetos e chamam-lhe assemblage e outros nomes do género, para não dizerem que é surrealista, é uma cópia fiel das coisas do surrealismo, da linguagem do surrealismo. Agora realmente nós não podemos ficar toda a vida por séculos e séculos com os senhores metidos no ateliê a pintarem como se fossem Leonardo Da Vinci, isso passou ou vai passar; nós hoje necessitamos de uma coisa muito mais expressiva e muito mais forte do que a pintura que se vai fazendo por aí; depois dos surrealistas na pintura é difícil fazer qualquer coisa que seja mais forte e por exemplo na pintura surrealista como Max Ernst, com todos os grandes pintores do surrealismo e particularmente com... com o quê? agora perdi-me ...! agora perdi o fio à conversa! O objeto de certa maneira serve-os nisso (aos surrealistas), é uma invenção perpétua, aliás eu ontem à noite escrevi aí uma coisa, é capaz de ler?*

*– Sabemos tudo acerca de uma garfo ou um sapato, mas se eles nos aparecem num contexto diferente o mistério requer nova aprendizagem, o espaço torna-se imenso e vai de poesia às inúmeras formas em que a realidade se disfarça, a mais vasta interpretação será sempre insuficiente pois alia a esta a voz da liberdade (...).*<sup>146</sup>

---

<sup>146</sup> Transcrição de um registo áudio de uma conversa que mantivemos com Cruzeiro Seixas, quando nos deslocamos à residência do autor, em agosto de 2013. Esta conversa tinha por objetivo recolher informações acerca dos objetos surrealistas do autor; para o efeito levamos em imagem os objetos e o autor ia relatando alguns dados de relevo, que nos ajudaram à perceção de alguns objetos.



**Figura 64**

**Cruzeiro Seixas**

*Une cuisse - uma perna de galinha para matar a fome dos neo-realistas, 1948*

Guache sobre cartão colado sobre tecido em caixa de vidro

25,9 x 30,5 x 4,9 cm

Doação Cruzeiro Seixas, coleção FCM, Fotografia Museu FCM

**Figura 65**

**Cruzeiro Seixas**

*Une cuisse, 1948*

Obra destruída, imagem catálogo *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*, p. 82

María Jesús Ávila documentou a existência das duas peças no catálogo *Surrealismo em Portugal: 1934-1952* e é a investigadora que estabelece a relação entre ambas as obras e o neo-realismo<sup>147</sup>. O próprio autor também refere a sua adesão ao neo-realismo, em fase inicial da sua vida plástica, mas também sabemos que foi uma fase de curta duração, após se dedicar inteiramente ao surrealismo. É possível encontrar alguns pensamentos que dizem respeito ao neo-realismo no seu arquivo pessoal, transcrevemos a respeito um deles, onde se justifica o porquê deste desligamento:

*Se não fiz mais obra 'neo-realista' foi em grande parte porque uns pais, que sendo de direita tinham o comportamento moral de gente de esquerda, travaram a minha definição. E também a minha própria maneira de ser, sem me querer salientar – e por certo a grande e inteira dádiva à homossexualidade, que sempre foi para mim uma forma de LIBERDADE.*<sup>148</sup>

O primeiro objeto encontra-se presente na coleção da Fundação Cupertino de Miranda e do segundo sabemos que faz parte do núcleo de obras destruídas; estabelecemos uma relação óbvia entre ambos, apesar do primeiro se constituir hoje, mais como uma colagem, pois não apresenta o carácter tridimensional dos restantes. Interessa-nos mais debater a tónica assente no objeto destruído, que fazendo parte da família dos primeiros construídos e comparando-o com os objetos que documentamos acima, também eles dos anos 40, revela já algum apuro ao perder o carácter artesanal que María Jesús Ávila nos referencia<sup>149</sup> e ao aproximar-se dos objetos que vieram a seguir. A sua curiosidade manifesta-se através da crítica que dirige ao pensamento dos neo-realistas através da inscrição – *uma perna de galinha para matar a fome aos neo-realistas*.

<sup>147</sup> ÁVILA, María Jesús; CUADRADO, Perfecto E. – *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. Lisboa: Museu do Chiado, 2001. p.80

<sup>148</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>149</sup> ÁVILA, María Jesús; CUADRADO, Perfecto E. – *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. Lisboa: Museu do Chiado, 2001. p.80.



**Figura 66**  
**Cruzeiro Seixas**  
*L'opresseur*, 1951  
 Madeira, obuz de canhão, torneira, acrílico e pena de chapéu  
 30,9 x 26,9 x 26,9 cm  
 Coleção Cruzeiro Seixas  
 Fotografia Museu FCM

Ao se dedicar ao surrealismo, quer através da pintura ou poesia Cruzeiro Seixas manifestava a sua necessidade de libertação em termos políticos, criativos, sociais e ideológicos. O “opressor” traduzindo a palavra do francês é um dos objetos mais emblemáticos e mais conhecidos de Cruzeiro Seixas, que o autor já confidenciou gostar de ver reproduzido a uma escala de grandes dimensões e colocado ao centro de uma grande praça. Recolhida a peça ainda em casa do seu autor, de lá mais não saiu, talvez por um apego sentimental do próprio ao objeto realizado em 1951. Três materiais fazem esta conjugação – uma torneira, uma peça de artilharia e uma pluma que outrora pertenceu a um chapéu repousam distraidamente sobre um bloco de madeira. Em tudo nos parece semelhante à intenção dada por Mário Cesariny em *General de Gaulle* uma das suas primeiras colagens.

Ambas remetem para a mesma situação – Mário Cesariny numa crítica muito mais intensa e satirizando com a figura do General de Gaulle, onde deposita no colo a cabeça do general. Menos agressiva a intenção de Cruzeiro Seixas é sobretudo pelo título que chegamos à intenção do autor; sente-se o poderio deste opressor através da colocação da pluma de uma forma ativa no topo do obus de canhão e a torneira remete-nos obviamente para uma metáfora – a torneira que jorra água, tal como da boca de um opressor poderão sair severidades; podemos ainda destacar a dualidade presente no objeto, através da interpretação do



**Figura 67**  
**Mário Cesariny**  
*General De Gaulle...*, 1947  
 Colagem sobre papel, 53 x 42 cm,  
 Ex-coleção Cruzeiro Seixas, coleção  
 FCM, Fotografia Museu da FCM

obus de canhão como um elemento de força e poderio pela destruição de que é capaz, em contraste à suavidade da pluma que se manifesta também como elemento de vaidade e ostentação. Simultaneamente a presença da água, ainda que não literal está reforçada pela utilização da torneira, que pode ser tão ou mais destruidora que uma bala de canhão.

Registamos agora um conjunto de pensamentos redigidos por Cruzeiro Seixas que dizem respeito a este seu objeto surrealista, que consideramos deixar em registo, uma vez que muitas são as dificuldades em encontrar informações onde o autor de alguma forma se dirija aos objetos que criou, no sentido de nos ajudar a uma interpretação. Fica esclarecida a predileção do autor por este objeto em particular, que classifica como um dos melhores pelo inusitado uso de uma pluma, uma bola de madeira e uma torneira juntas nos revelarem qualquer coisa que nos atrai; isto pelo facto de ser uma realidade desconhecida. Fica ainda em registo a sua atribuição a um retrato-objeto, tendo por fim a identificação com a figura de António de Oliveira Salazar.

*Por certo a minha chávena com asa por dentro ou o L' Opressur, são ou deveriam ser hoje, armas mais eficientes do que os canhões e tanques. São armas do presente, sempre adiadas para o futuro...*<sup>150</sup>

*...Como o retrato-objecto de Salazar "L' Opressor". É a peça que eu de tudo o que jamais fiz na vida. Não quero desfazer-me dela. São coisas encontradas na rua – uma torneira, um cubo de madeira, uma pluma do chapéu da minha avó, palavras recortadas de revistas. Os objectos são coisas como nós, nós somos feitos assim também, de bocados.*<sup>151</sup>

*...A mão que fez por exemplo "L' Opressor" morreu logo após o parto desse objecto. Nada aprendi. Com quasi tudo o que fiz na vida foi isto o que aconteceu. Não tenho de me envaidecer pois nada foi meu mais do que durante um minuto. Sempre foi necessário recomeçar do zero. Assim há mais lugar para a consciência de que para qualquer espécie de vaidade ou de suficiência. E a consciência é o mais inquietante que é possível...*<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>151</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

<sup>152</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.



**Figura 68**

**Cruzeiro Seixas**

*O mar português*, [1952]

Gaiola em madeira e búzio

13,3 x 19 x 15 cm

Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda

Fotografia de Guilherme Carmelo, Museu FCM

*O nosso mar está inaproveitado. O sonho do mar que nós tivemos. Acontece que o sonho lindíssimo das descobertas que o Camões cantou de uma maneira genial aconteceu se nós pensarmos por causa de uma posição geográfica terrível. Imaginemos o que era esta nesga de terreno, que nós temos entalada entre um país enorme, a inimiga Espanha e o mar dos mistérios e dos medos, onde existiam todos os monstros da imaginação. Nós ganhávamos todas as batalhas com os espanhóis, que é uma coisa estranha, mas apesar disso, nós deitamo-nos ao mar e foi no mar que fizemos as descobertas que acabaram há 30 anos com a descolonização. E isto é uma lembrança disso – o mar engaiolado, o sonho que é engaiolado; mas eu não sou um ensaísta, o artista faz uma obra e depois espera que os outros a interpretem. A ideia é essa, o mar que está engaiolado.*<sup>153</sup>

Partimos para uma aproximação à leitura que esta obra pode despertar, através do testemunho que o seu autor deixou e que nos esclarece sobre as intenções e o sentimento que está na base da sua criação. A observação direta proporciona uma leitura fácil – um búzio enjaulado. Tal como Fernando Pessoa um dia imortalizou o mar português, Cruzeiro Seixas abraça esta temática tão enraizada cultura portuguesa, como já outras vezes fez – em exemplo as obras *Projecto para um Tejo à nossa medida*<sup>154</sup> ou *Fazer o bem sem olhar a quem e emigrar*<sup>155</sup>. Ou podemos então questionar se *Mar português* não estará de alguma forma relacionado com os contornos da sua vida, uma vez que precisamente nesta data Cruzeiro Seixas estaria de chegada ao continente africano, vindo através de um navio, que o levou a outras paragens pelo mundo; mas uma

<sup>153</sup> Informação recolhida através de registo vídeo, em discurso de Cruzeiro Seixas aquando da inauguração da *exposição A Colagem*, patente na Fundação Cupertino de Miranda de 20 de junho a 13 de outubro de 2013.

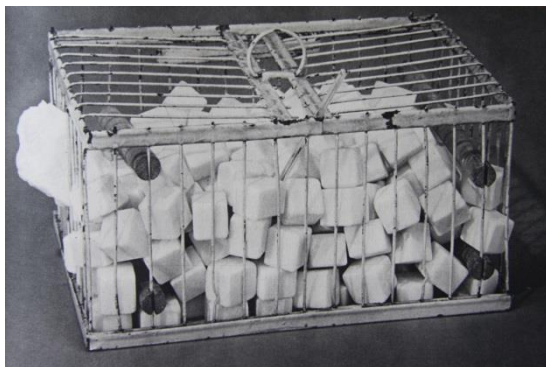
<sup>154</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 73.

<sup>155</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 73.



analogia se nos evidencia – o mar português que outrora proporcionou grandes realizações, também foi e é meio de saída do país, que aprisiona, uma realidade que é tão presente na história de vida de Portugal.

O objeto é construído por uma frágil gaiola de madeira e é o seu autor quem esclarece que estas gaiolas eram usadas em África para que se guardassem os “passalinhos”, tal como se dizia por lá. Ao olhar o objeto nos dias de hoje Cruzeiro Seixas diz-nos que gostava ainda que o búzio fosse um pouco menor, ou então a gaiola maior; de qualquer das formas o búzio está aprisionado, não sendo possível retirá-lo do interior da gaiola, sendo que não estamos habituados a ver no interior de uma gaiola um objeto desprovido de vida; se a gaiola contivesse um pequeno pássaro seria muito menor a estranheza ao invés de conter um búzio inanimado que nos traz à consciência tantas interrogações; assim fica cumprido um dos maiores desígnios do objeto surrealista pela subversão de valores.



**Figura 69**  
Marcel Duchamp  
*Why Not Sneeze Rose Sélavy?*, 1921

Pela proximidade formal entre *Mar Português* e a obra de Marcel Duchamp *Why Not Sneeze Rose Sélavy?* pareceu-nos útil fazer uma aproximação entre os dois. Em ambos os casos os autores apoderaram-se de uma gaiola e no seu interior depositaram elementos pouco habituais; no caso de Duchamp acresce a particularidade da ilusão causada pelos pequenos cubos de mármore que se assemelham a cubos de açúcar.



**Figura 70**

**Cruzeiro Seixas**

*O seu olhar já não se dirige para a terra, mas tem os pés assentes nela*, 1953

Casco de paçoca, colagem de papel, guache, madeira e objeto do mar

26 x 19 x 19 cm

Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda

Fotografia Museu FCM

Um rugido ininterrupto similar a uma cascata, pode ler-se na parte superior do objeto, mais não nos é permitido porque se torna ilegível o texto; seria um bom ponto de partida para uma tentativa de leitura. Afigura-se-nos um objeto que aparenta robustez, que intimida e fascina pelo insólito, mas que à vista atenta demonstra uma grande fragilidade. A placa de madeira que o sustenta tem escrito uma pequena frase de invocação a Antonin Artaud<sup>156</sup> *o seu olhar já não se dirige para terra mas tem os pés assentes nela*, uma pista que nos pode ajudar à aproximação do sentido de mistério que envolve este objeto. O nosso olhar é aliás a mais poderosa ferramenta para entrarmos em comunicação com o objeto, fascina o insólito, aguça-se a estranheza ao sabermos que o casco de paçoca foi oferta de um caçador a Cruzeiro Seixas<sup>157</sup>; desenvolve-se um sentimento de repulsa ao mesmo tempo revestido de um enorme interesse, aliás como acontece com outro objeto de Cruzeiro Seixas – *O retrato de Isidore Ducasse*.

O casco de paçoca<sup>158</sup> apresenta-se ainda em bom estado de conservação, mantendo o pêlo que o envolve em perfeitas condições e por cima deste, um outro material que intriga, pela forma que adota, mas que sabemos agora ser osso encontrado numa praia

<sup>156</sup> Artaud nasceu em Marselha em 1896, poeta, ator, dramaturgo e escritor, fortemente ligado ao surrealismo, produziu uma imensa obra e só depois da sua morte foi entendido como um dos maiores criadores do século. Participou ativamente com o movimento surrealista entre 1924 e 1926 até se dar a ratura com o mesmo, acrescida de alguma polémica.

<sup>157</sup> Informação recolhida através de conversas informais que mantivemos com Cruzeiro Seixas, durante o ano de 2013.

<sup>158</sup> Mamífero ruminante, bovídeo bufalino africano, frequente em Angola; caça apreciada.



africana<sup>159</sup>. Na parte superior a colagem de um grande olho que nos fita acentuado pelo vermelho que o envolve e ao que se supõem ser umas exageradas pestanas acrescido de um texto em francês. No conjunto este objeto de Cruzeiro Seixas pode conduzir-nos por alguns caminhos, mas indiscutível é a forte marca do autor nesta peça, pela sua irreverência, pelo seu carácter mordaz e insólito; pela conjugação de elementos invulgares, que jamais poderíamos pensar estarem associados e capazes de criar este sentimento ao observador. Pela sua tridimensionalidade este objeto, tal como os restantes será com certeza dos melhores conseguidos pelo autor; uma vez exposto num espaço museológico não deixa ninguém passar indiferente, cativa atenções, interroga, questiona e mantém observador num interesse e curiosidade constantes – afinal passados anos da sua conceção ainda está a cumprir a função, enquanto objeto artístico.

---

<sup>159</sup> Informação recolhida através de conversas informais que mantivemos com Cruzeiro Seixas, durante o ano de 2013.



**Figura 71**

**Cruzeiro Seixas**

*O verdadeiro retrato de Isidore Ducasse - Conde de Lautréamont*, 1965

Cabelo, corda e osso

27 x 32 x 5 cm

Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda

Fotografia Museu FCM

Já mais tardio que o anterior, mas na mesma confluência de pensamento este é um objeto que muitas atenções desperta no observador. Constituído por osso – material usado com recorrência por Cruzeiro Seixas – aliado a cabelo conjuga-se numa versão de trabalho intrigante. E mais perturbador será pensarmos que o cabelo existente é verdadeiro e pertenceu de facto a uma velha senhora que o aplicava nos seus penteados. Mas este objeto conta uma história – o autor dedica-o a Isidore Ducasse, Conde de Lautréamont e sobre essa personalidade muito há que dizer, sobretudo nos caminhos da literatura fantástica. Considerado por alguns investigadores um dos percursos do surrealismo, Isidore Ducasse foi um poeta uruguaio que viveu e morreu em Paris. Escreveu os *Cantos de Maldoror*, obra considerada seminal no campo da literatura fantástica. Sobre o seu trabalho apuramos que as opiniões se dividem, temática que não nos interessa aprofundar, de génio a louco e apesar das dúvidas sobre a sua obra foi um autor de culto.

Nesta alusão a Isidore Ducasse, Cruzeiro Seixas revela a proximidade dos surrealistas com a figura do Conde e ao fazer o seu retrato transporta-nos para um sentimento misto de repulsa e interesse, do qual é difícil desligar o olhar. É um dos objetos que mais atenção requer do público ou um dos que o público mais dedica atenção pela ligação ao visceral.



**Figura 72**

**Cruzeiro Seixas**

*O orfeão da minha escola*, 1960

Gastrópodes sobre madeira em caixa de vidro

Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda

Fotografia de Catarina Leonardo

Um conjunto de pequenas pedrinhas estão dispostas numa placa de madeira onde se desenham as palavras – *o orfeão da minha escola*. Entendemos que este objeto adota uma postura de suavidade ao mesmo tempo de sentido cómico. Onze elementos que se dispõem na placa de madeira que assumimos como elementos marinhos, que o autor recolheu à beira-mar de uma qualquer praia angolana. Na superfície das pedrinhas desenham-se contornos, linhas ou passagens da água, não sabemos ao certo do que se trata, apenas uma análise biológica poderia revelar.

Mas quanto ao título atribuído não restam dúvidas; refere o autor a propósito deste objeto que pretendia aludir ao conjunto de crianças que integravam, de facto o orfeão da sua escola, ou seja, um conjunto de pequenas criaturinhas com as boquinhas abertas e a cantar, como estas pequenas pedrinhas dispostas sobre a madeira, onde o orifício presente em cada um deles se identifica com as bocas dos cantadores do orfeão. De simples entendimento, um objeto assim criado, na materialização de uma memória despreocupada do seu autor, que o relembra hoje em dia como uma obra de arte da natureza. Fascinado pela natureza e pelas suas construções Cruzeiro Seixas diz-nos que em África existiam coisas espantosas, verdadeiras obras de arte cuja autoria se devia à natureza, onde só faltava mesma a assinatura de um grande escultor, como por exemplo de Jean Arp<sup>160</sup>.

---

<sup>160</sup> Informação recolhida através de conversas informais que mantivemos com Cruzeiro Seixas, durante o ano de 2013.



**Figura 73**

**Cruzeiro Seixas**

*Ce n'est rien d'aimer: il faut aussi être aimé*, 1967

Garfo e livro

30 x 23 x 5,5 cm

Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda

Fotografia Museu FCM

Um objeto curioso, interessante, onde facilmente se reconhece a manipulação pelo seu autor, pelo uso do garfo, a que Cruzeiro Seixas recorreu com alguma frequência na sua prática objetual. Um livro aberto numa página que pode ser aleatória ou não, um garfo disposto sobre esse livro a marcar uma posição vincada; surpreende pela conjugação de dois elementos, o que faz um garfo num interior de um livro? Um garfo estaria naturalmente à mesa, mas aqui traz uma mensagem – “*Ce n'est rien d'aimer: il faut aussi être aimé*”, que a nós parece de difícil entendimento. Queria o autor destinar uma mensagem a alguém que desconhecemos. Contudo o objeto comunica connosco, reverte a função do livro, tira-o do contexto sendo abafado pela presença do intrigante garfo, de dedos afiados.



**Figura 74**

**Cruzeiro Seixas**

*Homenagem a Julien Gracq*, 1953

Garfo e tinteiro

27,5 x 22,5 x 22,5 cm

Coleção do autor

Imagem catálogo *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*, p. 86

Encontramos mais um objeto realizado como invocação de alguém, desta vez é invocada a figura de Julien Gracq – escritor francês, muito discreto. Influenciado também pelo surrealismo, a sua obra insere-se num carácter de literatura fantástica. Manteve-se próximo de André Breton, contudo sem fazer qualquer associação ao movimento surrealista e afastado de todas as honras literárias.

Objeto que inclui um tinteiro e um garfo, assumindo o garfo aqui um papel muito agressivo para com o tinteiro. A sua forma vertical denota a intencionalidade amarga de afetar algo, que neste caso se reveste de carácter de homenagem a Julien Gracq e à crítica que fez no livro *A literatura no estômago*<sup>161</sup> segundo a proposta de interpretação de María Jesús Ávila. Com intenção muito clara Cruzeiro Seixas aqui a criticar severamente a condição da literatura partilhando a opinião defendida por Gracq. Algo que nos remete incontestavelmente para a figura e comportamento de Cruzeiro Seixas, quando o autor se recusa a participar em exposições evocativas da sua obra ou à entrega de prémios, adota uma postura de desinteresse destes fenómenos de reconhecimento da sua obra.

---

<sup>161</sup> Gracq, Julien – *A literatura no estômago*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1987. ISBN 9789723700794



**Figura 75**  
**Cruzeiro Seixas**  
Sem título, 1960-1970  
Terracota  
12 x 11 x 11 cm  
Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
Fotografia Museu FCM

Este objeto que se constitui num bule com a pega e o “bico” virados para o seu interior manifesta um parentesco familiar com a chávena com asa por dentro; imbuído no mesmo espírito, verificamos que Cruzeiro Seixas realiza uma exposição de pintura<sup>162</sup> que acompanha com 20 destes inabituais objetos. Gaspar simões dá notícia da mesma no jornal *O Primeiro de Janeiro* de onde extraímos um pequeno excerto.

*Os vinte objectos domésticos que Cruzeiro Seixas exhibe no meio das suas pinturas e desenhos não são nem frigoríficos, nem esquentadores, nem fogões a gás, nem máquinas de lavar roupa. São, muito simplesmente, bules. Isto é, são bules e não são bules, porque todos eles, no lugar do bico e no lugar da asa, não têm bico nem asa.*<sup>163</sup>

Tanto a chávena com asa por dentro como o bule, embora se constituindo como objetos surrealistas de Cruzeiro Seixas ficam um pouco distanciados do conjunto dos objetos que nos habituou a ver; neste caso não temos a conjugação de diferentes materiais num mesmo plano ou situação, neste caso temos apenas um objeto do quotidiano que ostenta uma manipulação; faz-nos lembrar os *ready-made* de Marcel Duchamp, autor que tanto Cruzeiro Seixas aprecia. Duchamp através da eleição de um objeto manufaturado industrialmente subverteu a relação entre este e o espectador pela sua colocação num ambiente inusitado ou colocação de uma determinada forma. Neste particular de Cruzeiro Seixas há a utilização de um material igualmente produzido em grandes quantidades que depois seria comercializado, com a agravante da manipulação desse mesmo objeto. Entendemos que a essência que ajuda ao entendimento do “bule” é a mesma que habita a chávena com asa por dentro que se segue.

<sup>162</sup> Exposição *20 Bules e 16 quadros*, Galeria São Mamede, Lisboa, 1970

<sup>163</sup> SIMÕES, Gaspar – *Em que se parecem vinte bules com vinte e dois quadros*. Notícias de Lisboa. Lisboa (16 de janeiro 1970).



**Figura 76**  
**Cruzeiro Seixas**  
*O quotidiano*, 1954  
 Chávena intervencionada  
 7 x 15 x 15 cm  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM

Uma chávena que Cruzeiro Seixas intitula de *O quotidiano*, não será com certeza uma chávena vulgar, nem quotidiana, mas é uma fórmula aplicada pelo autor de muito acessível compreensão e que faz parte do universo de cada um de nós. De facto o objeto de porcelana sendo um objeto banal, quotidiano como o autor designa, de uso comum nas esferas de desenvolvimento e convívio humano acaba por se tornar um objeto com grande ambiguidade, de dupla significação – um objeto que pode ser usado para convívio, do qual nos servimos e usamos como pretexto para conviver, tem de facto a asa por dentro, o que impossibilita o seu uso. Efetivamente uma chávena que tem a asa por dentro não pode ser pegada para exercer a sua função. O autor explica muito bem este fenómeno – *Chávena com asa por dentro, como quase todos nós...*<sup>164</sup> e prossegue na explicação deste objeto:

*O homem será sempre anti-social. O plano social é no entanto um jogo, o mais absorvente que a par do amor nos é possível. Destas e doutras contingências o objeto surrealista é talvez o que está mais distante. Neste rápido trimestre dois objetos nasceram; porém, nem um nem outro estão ainda realizados. Um deles é um oportuno serviço de chá, tendo as chávenas a asa por dentro; o outro é um pão-livro (...)*<sup>165</sup>

Tomado por um estranho objeto foi difícil a Cruzeiro Seixas levar a cabo a sua execução através de cerâmica, quando percorreu várias indústrias; é o autor que nos dá conta, em relato escrito e visível em documentos do arquivo pessoal da dificuldade de levar a cabo tal empreitada, pela complexidade de compreensão dos industriais de cerâmica de tão desconhecido objeto.

*(...) ando a desenhar um garfo próprio para caçar coelhos, para os cozinhar, e para os devorar completamente sozinho. Faz-me muita falta a colaboração de um bom engenheiro, mas, nas tentativas que fiz, só vi desinteresse, ou pior incompreensão. A coisa interessaria evidentemente*

<sup>164</sup> Cruzeiro Seixas. Lisboa: Soctip, 1989, p. 148

<sup>165</sup> *Ibidem*.

*muito a um sociólogo se não se pusessem as mesmas premissas. Queria passar o mais depressa possível dos planos à realização, lançá-lo no mercado, já este Natal, e se os meus cálculos não falham poderia ser vendido a um baixo preço, para servir a um público, o mais vasto possível. Continuo muito interessado também nas chávenas com a asa por dentro (há muita gente informada, nesta altura de eleições, perguntando quando aparecem no mercado), mas calcula, é tal a falta de visão dos industriais de cerâmica a que me dirigi, que até, agora, não consegui realizar essa ideia. Devo dizer que o desentendimento com muitos desses senhores veio de eu querer porcelana fina, e com um desenho a dourado, com pequeninas flores rosa, muito mimoso, que eles se mostraram incapazes de realizar...*<sup>166</sup>

É ainda António Areal que irá destinar uma especial atenção ao realizar intervenções em duas fotografias da chávena enviada por Cruzeiro Seixas<sup>167</sup>.

Mais uma vez faz sentido relacionar este objeto de Cruzeiro Seixas com o da artista plástica suíça Meret Oppenheim. Este objeto goza de uma fama maior, chegando a ser citado por Fiona Bradley<sup>168</sup> como o mais famoso dos objetos surrealistas. A correspondência com a chávena com asa por dentro de Cruzeiro Seixas advém exatamente da não possibilidade de uso, em cada um dos casos – Cruzeiro Seixas pela colocação da asa por dentro, Meret Oppenheim pelo revestimento a pele, que cria no espetador a sensação dúbia; se nos é possível imaginar o uso das chávenas, tal como as conhecemos, também somos imediatamente surpreendidos dessa não utilização, causada conscientemente pelos seus autores.



**Figura 77**  
**Meret Oppenheim**  
*Pequeno-almoço em pele*, 1936  
Chávena forrada a pele, pires e colher  
7,3 x 23,7 cm  
Museu de Arte Moderna de Nova Iorque  
Fotografia Catarina Leonardo

<sup>166</sup> Transcrição de correspondência remetida por Cruzeiro Seixas para Mário Cesariny a 03-08-1965. Consultado no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas na BFCM.

<sup>167</sup> Ver apêndice iconográfico, vol. II, p. 75.

<sup>168</sup> BRADLEY, Fiona – *Surrealismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000, p. 44





**Figura 78**

**Cruzeiro Seixas**

*Objecto trágico-marítimo, 1985*

Lata de carapaus sobre madeira  
em caixa de vidro

28,8 x 33,1 x 7,5 cm

Doação Cruzeiro Seixas, coleção FCM

Fotografia de Catarina Leonardo

**Figura 79**

**Cruzeiro Seixas**

*Bilhete de metropolitano que pertenceu*

*a Fernando Pessoa, sem data*

Bilhete de transporte sobre cartolina

29,4 x 23,7 x 5,7 cm

Doação Cruzeiro Seixas, coleção FCM

Fotografia de Catarina Leonardo

*Objecto trágico-marítimo* é um dos objetos mais tardios do autor neste conjunto a que destinamos atenção e particulariza-se pela tão conhecida veia irónica de Cruzeiro Seixas; a mensagem que transmite torna-se clara, ao fim de alguns minutos de observação, mais uma vez a invocação à história do país e a crítica tão apurada. Quis o autor com esta lata de conserva de carapaus *Lusíadas* assente numa placa de madeira, onde uma frase se passeia fazer uma remissão para a história marítima de Portugal, que entende ser a *grande vaidade da literatura e da história*<sup>169</sup> e remata dizendo que *se cingiu ao que nós somos, a sardinha de conserva e agora já nem isso*.

Dentro do mesmo espírito do anterior *O bilhete de metropolitano* embora sem datação aparente pode entender-se pela mesma linha de pensamento ao ser invocada uma figura que faz parte da história do país. O autor insere um bilhete de metropolitano usado e coloca por baixo um pequeno papel com uma mensagem datilografada – *bilhete de metro que pertenceu a Fernando Pessoa*. O entendimento que detemos sobre esta peça, apesar da sua simplicidade material é a particularidade de nos permitir associar um nome de um poeta a um acontecimento do qual nunca poderia beneficiar; jamais Fernando Pessoa (1888-1935) se terá servido do metro na cidade de Lisboa, contudo aqui bilhete e mensagem tornam-se num só e aludem ao sentimento de verdade que somos impelidos a sentir perante um facto material e que está à nossa frente, onde somos facilmente enganados. Cruzeiro Seixas apresenta a súmula do que será este objeto:

*Tudo neste país é de Fernando Pessoa, fala-se de Fernando Pessoa, por tudo e por nada e isso realmente é uma coisa que cansa, embora o Fernando Pessoa seja alguém muito grande e extraordinário e tenha uma obra enormíssima, agora já mostra um bocadinho da canseira de nos impingirem Fernando Pessoa; obviamente não havia metropolitano no tempo de Pessoa, mas há pessoas que dizem: ai que engraçado, guardou um pertence de Fernando Pessoa.*<sup>170</sup>

<sup>169</sup> Registo vídeo de conversa que mantivemos com Cruzeiro Seixas, em agosto 2013.

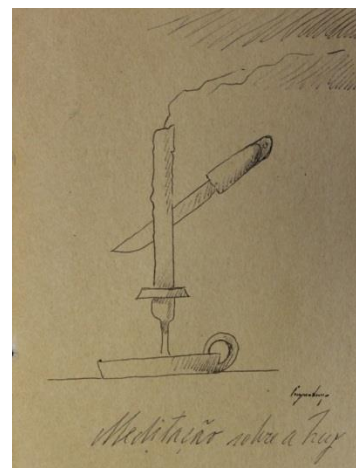
<sup>170</sup> Registo vídeo de conversa que mantivemos com Cruzeiro Seixas, em agosto 2013.



**Figura 80**  
**Cruzeiro Seixas**  
*A luz*, sem data  
 Lâmpadas e papel colado sobre cartolina  
 20,5 x 20,9 x 21 cm  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção Fundação  
 Cupertino de Miranda  
 Fotografia Museu FCM



**Figura 81**  
**Cruzeiro Seixas**  
 Sem título, sem data  
 Vela, faca e castiçal  
 Doação Cruzeiro Seixas, coleção  
 Fundação Cupertino de Miranda  
 Fotografia de Catarina Leonardo



**Figura 82**  
**Cruzeiro Seixas**  
*Meditação sobre a luz*, sem data  
 Esferográfica sobre papel  
 Digitalização por Catarina Leonardo  
 Arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas  
 (BFCM)

Por fim dirigimo-nos aos dois últimos objetos de Cruzeiro Seixas, que se encontram na coleção da FCM e que entendemos associar, apesar de visualmente não haver ligação aparente. A inclusão na mesma leitura de pensamento insere-se pela temática que tocam – a luz. O primeiro objeto já conhecido por nós, enquanto o segundo se constitui como novidade, uma vez que integrou a coleção muito recentemente (2012); inicialmente nada fazia adivinhar qual a temática que estaria por detrás de tal faca que desafia a gravidade ao atravessar uma vela, mas ajudou à nossa compreensão o desenho que viemos a descobrir no arquivo pessoal, onde se encontra a representação do objeto com o sugestivo título – *meditação sobre a luz*. Uma e outra peça apesar de nada coincidentes dedicam-se afinal a evidenciar duas formas que Cruzeiro Seixas usou para se dirigir à luz. Devemos chamar a esta discussão uma pequena frase que encontramos igualmente no arquivo pessoal e que relacionamos aqui com os dois objetos *...cada objecto tem em si tanta luz que faz inveja ao sol, e tanta negrura que faz desistir a noite...*<sup>171</sup>

Sobre o primeiro destes objetos (figura 80) quando tivemos a oportunidade de conversar com Cruzeiro Seixas o próprio desmitifica a possível interpretação que lhe poderia ser dada – *A luz, isto faz um sexo masculino, esse é dos mais brincados, chamar a um sexo*

<sup>171</sup> Transcrição a partir de documento em folha volante presente no arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas, na BFCM.

*masculino a luz, porquê? Porque realmente é o pai da Humanidade, a humanidade toda vem daí.*<sup>172</sup> Em conversa com o autor o difícil se torna fácil, se uma olhadela aparente nos revelaria a forma de invocação do sexo masculino ao que se associaram três letrinhas que compõem a palavra luz, poderíamos ficar confusos, ou simplesmente tentar uma abordagem diferente, mas o que nos aparece aqui é simplesmente uma ideia simples materializada mais uma vez através do uso de objetos do quotidiano, quando associados são capazes de nos transportar para uma realidade não comum.

Gostaríamos agora de chamar atenção sobre o segundo objeto, reconhecemos obviamente o uso da faca que relacionamos com outros objetos do autor, onde foram usados talheres; se um garfo dentro de um livro não tem história racional, tem pelo menos uma história poética e é exatamente a poesia que deve ser aqui chamada para justificação de uma faca que trespassa uma vela. É o próprio Cruzeiro Seixas que dá o mote para esta relação, pois quando confrontado com este objeto diz-nos o seguinte:

*Isto é uma vela, a primeira olhadela pode ser realmente um poema, isto tem tudo a ver com a poesia porque tudo quanto os surrealistas fizeram vem por intermédio da poesia e a poesia é uma das forças maiores da Humanidade, se há realmente um Deus, esse Deus deve ser a poesia e depois daí vem todo este engano: e a realidade existe? Como é que a realidade existe (...)*<sup>173</sup>

Somos levados a pensar: o que faz uma faca junto a uma vela, sobre um castiçal? Será que há resposta aparente? Ou a existir resposta será que realmente interessa? Certezas temos apenas que os objetos merecem ser observados, que causam interrogações, que pedem para serem olhados e questionados, são misteriosos e dotados de grande poder de atração, fascinam-nos, claro está, e estarão sempre justificados através de uma veia poética tão verdadeira e presente como nos deixou Lautréamont em redação, acerca do encontro furtivo de uma guarda-chuva e de uma máquina de costura. O mesmo podemos dizer sobre uma vela e um faca num castiçal, ou sobre um garfo no interior de um livro ou ainda sobre um búzio encerrado numa gaiola. Um sentimento comum une a todos – POESIA.

---

<sup>172</sup> Registo vídeo de conversa que mantivemos com Cruzeiro Seixas, em agosto 2013.

<sup>173</sup> Registo vídeo de conversa que mantivemos com Cruzeiro Seixas, em agosto 2013.

\*

Mencionamos na redação deste trabalho, que a investigação se vai fazendo por várias formas ou etapas, se assim quisermos – ou seja – a história e a história dos objetos vai-se fazendo, a pulso, conforme os esforços desenvolvidos e novas descobertas e redescobertas; a exemplificá-lo e não querendo fechar a discussão acerca dos objetos surrealistas de Cruzeiro Seixas decidimos incluir e dar a conhecer mais um e último objeto do autor. Está em fase de conclusão e será uma homenagem a Duchamp – compõe-se de uma antiga máquina de escrever, pesada e enferrujada, onde repousa uma folha azul, que comunica com as teclas pintadas da mesma cor. Encontra-se num suporte e protegido por uma campânula, porque assim o seu autor o quer manter – o objeto tem de estar sacralizado! O plinto onde se apoia deverá levar frases várias proferidas por Marcel Duchamp, por forma a que não se veja a tinta preta que cobre a madeira.

Quase podemos assegurar que depois deste, outros nascerão e esta prática não terá ainda descanso nas mãos de Cruzeiro Seixas, desde 1940 até 2013 e mais ainda.



**Figuras 83 e 84** – Objeto de homenagem a Marcel Duchamp, 2013, Máquina de escrever intervencionada, Coleção do autor. Fotografias de Catarina Leonardo.

## CONCLUSÃO

Quando nos propusemos a realizar este trabalho a nossa escolha surgiu-nos como natural e fruto de uma vontade de conhecer melhor e dar a conhecer o trabalho no campo da prática objetual surrealista em Portugal, sobretudo aquele desenvolvido por Cruzeiro Seixas. O nosso interesse pelo surrealismo e pelos autores surrealistas portugueses impôs-se como necessidade efetiva pelo desempenho de funções numa instituição que se dedica a documentar o surrealismo português; como tal o contacto com estas matérias já se vem registando desde há alguns anos. A convivência com o trabalho plástico destes autores fez com que entendêssemos ser necessário aprofundar conhecimentos na área; entre todos, os objetos surrealistas despertaram grande atenção, pelo estabelecimento de uma comunicação visual facilitada e sobretudo por grande parte do mistério que os envolve. Quando iniciamos este trabalho o nosso conhecimento sobre a prática objetual resumia-se ao conhecimento proporcionado pelos objetos existentes na FCM, as lacunas que sentíamos estavam também relacionados com as carências de informação da prática objetual em contexto internacional. A investigação realizada permitiu-nos desenhar um percurso do que foi o objeto surrealista desde a sua génese, para que depois pudéssemos abordar o universo objetual de Cruzeiro Seixas com mais conhecimento. Mas ainda antes disso interessava-nos também conhecer um pouco, ou aprofundar conhecimentos sobre a pessoa de Cruzeiro Seixas, justificado também pelo facto de ser um autor que presenciou todas as atividades surrealistas em Portugal e que ainda hoje nos pode falar acerca deste tema. Para o fazer socorremo-nos da nossa maior fonte de trabalho – a Biblioteca da FCM, detentora do arquivo pessoal do autor. Foi neste local que investimos horas de pesquisa, para que nada passasse sem ser visto, embora devamos reconhecer que o arquivo a que nos referimos ocupa toda uma ala da biblioteca e ainda nesta fase está a sofrer o processo de catalogação e organização de documentação. Este arquivo ainda que muito pessoal é seriamente rico em bibliografia geral e sobretudo específica em áreas que às artes plásticas, pintura, surrealismo e património dizem respeito; completam esta parte os cerca de 42 cadernos pessoais de Cruzeiro Seixas, que só por si seriam capazes de proporcionar um valioso objeto de estudo. Estes constituem-se de *desaforismos*, pensamentos, ideias, imagens, desenhos, colagens, intervenções, recortes de jornais, dados sobre a vida do autor, crítica de situações e esta enumeração poderia

continuar longamente. Acresce ainda um precioso núcleo de fotografias que ilustram muito do que foi a vida pessoal do autor e a organização de correspondência trocada entre Cruzeiro Seixas e alguns nomes que fizeram parte do surrealismo em Portugal. Ao tomarmos em mãos assim um arquivo pessoal sentimos de alguma forma que estamos a tomar em mãos a vida de alguém que animou todos aqueles registos, sentimo-nos um pouco a invadir a privacidade de alguém e por diversas vezes sentimos dificuldade na seleção de materiais ou fotografias por entendermos que ultrapassavam os campos da investigação e mais estariam a acrescentar à vida do autor, do que propriamente ao trabalho por si desenvolvido.

Ao lado do arquivo pessoal, também se constituiu como fonte de material o núcleo artístico que se encontra na reserva da FCM. Este núcleo de obras de Cruzeiro Seixas foi integrando a Fundação Cupertino de Miranda por diversas fases e meios, no final o que interessa registar é que atualmente são 350 as obras de Cruzeiro Seixas que possuem número de inventário e estão registadas na coleção, com previsão de aumento. Estamos a falar de um núcleo de um só autor muito significativo e sobre o qual recaem muitas atenções. É um núcleo diverso, possui desenhos, pinturas, colagens, objetos e até fotografias captadas pelo autor; incluído numa das salas da reserva, quem o visita obviamente reconhece o trabalho de Cruzeiro Seixas naquelas paredes, onde se encontram expostos muitos dos seus quadros e dos chamados desenhos à pena que são tão conhecidos da maioria. Por isso mesmo não quisemos debruçar-nos sobre o que poderia ser uma abordagem à pintura de Cruzeiro Seixas, mas sim à prática objetual.

Para além destas ferramentas de trabalho, foi-nos permitido, ainda que em situações não planeadas ou casuais, desenvolver algumas conversas com Cruzeiro Seixas, algo que registamos com agrado, pelo facto de nos ser permitido um conhecimento mais alargado do autor que não se resumisse às resenhas bibliográficas, pelo facto de podermos ouvir com seriedade tudo o que Cruzeiro Seixas tinha para nos dizer acerca do surrealismo e dos seus autores sob um ponto de vista mais próprio e pessoal. Inicialmente ponderamos optar por uma resolução de trabalho que não envolvesse qualquer contacto com Cruzeiro Seixas; mas facto foi, ainda que não planeado, as conversas com o autor que foram surgindo e apercebemo-nos que poderíamos, de alguma forma registar dados que de outra maneira não seriam conseguidos, ainda que através de simples conversas informais.

Justificamos a nossa escolha, para que não pareça aleatória pelo facto de valorizarmos o contacto com Cruzeiro Seixas, numa altura em que o próprio está perto de concretizar 93 anos e manifesta muitas vezes a vontade de ser ouvido para que todas as informações que lhe habitam os pensamentos não sejam perdidos. Concordamos e optamos por uma versão de trabalho, onde recorríamos ao autor para pequenas dúvidas acerca do seu trabalho, tendo plena noção de que uma situação inversa também seria válida. Desta forma conseguimos registar uma conversa em vídeo, onde o autor faz uma descrição muito breve sobre alguns dos seus objetos, sendo que grande parte dos dados foram obtidos espontaneamente, sem recorrer a qualquer tipo de registos. Deslocámo-nos algumas vezes a casa de Cruzeiro Seixas e nesse local mais do que qualquer outro foi-nos possível perceber de forma ímpar como vive a sua coleção, os seus objetos, a importância que lhes dá e o sentimento de “vida” que estes têm para o seu autor. Descobrimos que a prática objetual é ainda um sentimento muito presente no trabalho de Cruzeiro Seixas; as suas mãos procuram ainda manejar objetos, o seu olhar procura descobrir matérias que possa usar nas suas construções e as ideias ainda estão a surgir. Acabou de nascer mais um objeto dedicado a Marcel Duchamp, que não integra nenhuma exposição, que nunca foi visto, que dificilmente ficará documentado e como este podemos perguntar quantos mais existirão. Parece-nos que este trabalho de um inventário exaustivo dos objetos de Cruzeiro Seixas, ainda que pudesse ser feito iria ser de muito demorada resolução. Contudo sentimos que ao realizar este trabalho abrimos uma porta de exceção para este campo de atuação, que poderá ter continuidade num futuro próximo, pois estaria plenamente justificado.

Quando iniciamos este trabalho já conhecíamos a perspetiva do trabalho de Cruzeiro Seixas apontada pelas biografias e redações que circulam acerca de si e do seu trabalho. Sabíamos que o autor foi um dos grandes nomes do surrealismo em Portugal, que se distinguiu pela sua obra, pelas atividades que desempenhou e ainda pela constituição de uma grande coleção de obras de arte e ainda outra de etnografia. Estudado por alguns investigadores que a ele se dedicaram e que com ele privaram parecia-nos que seria muito difícil acrescentar dados novos, mas tal também não seria a nossa ambição no que à pintura diz respeito. O arquivo pessoal do autor veio revelar-nos que ao estabelecermos o percurso de vida de Cruzeiro Seixas estaríamos também a aceder ao percurso histórico

do surrealismo; acedemos a questões que definiram o surrealismo português, sobre os grupos, as diferenças e dissidências e claro está alguma polémica em redor de uma datação precisa que justificasse a existência e permanência do surrealismo em Portugal, entre datas. O arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas fez-nos concluir uma nova perspetiva a respeito dessa questão, pelo conjunto de dados que estão acessíveis e ainda a carecer de tratamento, que documentam e justificam plenamente as variações, flutuações e acontecimentos do surrealismo numa data pós 1952, sobretudo pela nova geração de pintores que teve alguma coisa a ver com este movimento e que lhe deu continuidade. O que podemos concluir e ainda dizendo respeito ao arquivo pessoal de Cruzeiro Seixas é que este merece atenção por parte de investigadores que ao surrealismo se queiram dedicar; ainda que não diga diretamente respeito a este trabalho, achamos por bem referir que a biblioteca da FCM alia a este arquivo ainda o arquivo pessoal de Mário Cesariny, igualmente rico, e o de Ernesto Sampaio, que fazem com que esta biblioteca se torne um ponto fundamental de consulta para documentar o surrealismo em Portugal. A maior dificuldade que sentimos, obviamente teve a ver com a vontade de consultar cada documento do arquivo pessoal e ler cada carta ou redação que se apresentasse, o que se demonstrou uma tarefa difícil.

No início da redação deste trabalho escrevemos na introdução um conjunto de prenúncios que serviriam como linhas-guia ao longo da investigação e sobre as quais tentaríamos uma aproximação. No final cumpre-nos apresentar as conclusões a que chegamos e que digam respeito a essas dúvidas. Começamos por tentar perceber o objeto artístico como centro de interesse e de estudo da História da Arte e para isso foi fundamental a leitura de George Kubler, que nos abriu uma nova perspetiva de análise e fruto disso entendemos questionar a validade do objeto surrealista enquanto dotado de um poder de mudança nos paradigmas das artes plásticas. E quanto a esta matéria estamos plenamente de acordo com o que já foi dito sobre a “porta” que abriu para o futuro.

Questionamo-nos contudo se a realidade da prática objetual em contexto internacional pode ser de alguma forma comparada à realidade de Portugal, ou se é tão pouco uma comparação válida. Devemos sobretudo permitir uma leitura do objeto surrealista



adequado à dimensão do país e às questões que o afetaram, já muitas vezes apontadas por Cruzeiro Seixas, pelo fator político. Muito provavelmente a prática objetual em Portugal se viu afetada por não terem os autores surrealistas a ela se dedicado tanto quanto possível, ou seja, que não tenham mantido uma consistência visível neste tipo de trabalho, exceção feita de Cruzeiro Seixas. Já outros autores se tinham dirigido a esta questão e apontado o facto de a crítica não ter destinado grande atenção a este tipo de produção ao que agravou a fragilidade dos materiais de que se constituíam os objetos, o que levava a sua destruição pouco depois da sua criação. Este fator posiciona Cruzeiro Seixas numa posição privilegiada em relação ao objeto surrealista português, é através da produção deste autor que nos é permitido fazer a redação de um percurso do objeto em Portugal coerente e consistente, que inicia na exposição de 49 e termina ainda nos dias de hoje, facto que pode surpreender, mas que nós achamos por bem defender e registar ao dar conta da continuidade da sua produção até aos dias de hoje.

A produção de objetos de Cruzeiro Seixas revela-se-nos por duas perspetivas – a do poema-objeto e a do objeto surrealista propriamente dita. Neste trabalho estabelecemos a relação entre ambos e colocamos o poema-objeto como uma porta de entrada para a leitura daquilo que será o objeto surrealista. Esta relação pode ser explicada pelo elemento poético que circunda estas duas produções. Sobre os primeiros podemos dizer que estão dotados igualmente do mesmo poder intrigante que os objetos surrealistas, a única diferença fulcral, será o facto de comunicarmos com eles num plano bidimensional, ao invés de ser possível a realização de um percurso circular em seu torno para quem os visita. Mas não deixa de estar presente nesta forma de concretização plástica o equilíbrio de uma composição, que se nos evidencia com a narração de um acontecimento, muitas vezes traduzidos pela criação de personagens que se encontram prostradas no mesmo palco de atuação – a tela ou madeira ou qualquer outro que seja o suporte.

A investigação levou-nos a equacionar (para facilidade de leitura e apresentação dos objetos) uma subdivisão por matérias, onde primeiro abordamos o poema-objeto, os primeiros objetos, objetos construídos em África e objetos da coleção da Fundação Cupertino de Miranda. Justificamos esta distribuição por partes por nos parecer que cada um dos grupos aparentava características em comum; a maior diversidade estará no

núcleo de objetos da Fundação Cupertino de Miranda, mas assumimos essa diversidade também como um núcleo, pois de entre todos os objetos que decidimos sinalizar neste trabalho, os da coleção FCM seriam os únicos com os quais mantivemos uma relação próxima e daí a abordagem a esses ser mais direta. Sobre cada uma destas categorias podemos concluir o seguinte:

- Os primeiros objetos, que entendemos como objetos-híbridos por manifestarem um carácter mais artesanal e também com alguma dificuldade de definição e de aproximação aquilo que foi a realização da prática objetual internacional; sendo que alguns objetos do primeiro núcleo ainda não se assumem verdadeiramente como o objeto surrealista. De qualquer das formas posicionavam já o autor numa fase de algum destaque pela invulgaridade de objetos produzidos e materiais usados no contexto da exposição de 49, onde alguns deles se apresentaram. São essenciais porém pela importância que assumem como sendo das primeiras manifestações.

- O segundo núcleo que definimos – objetos construídos em África – revelaram-se como total novidade para nós e só foi possível a sua descoberta através dos documentos presentes no arquivo pessoal do autor. No entanto as informações que circulam à volta deles são muito escassas e inexistentes nalguns casos. Parte destes objetos acabaram por se perder por África e só restam fotografias que os assinalam, mas que nem deixam perceber que tipo de composição têm. Há contudo um grande sentido de família entre eles pelo inusitado que constituem e pelos materiais mais insólitos. Assumem já alguma distância em relação aos anteriores e o carácter artesanal de que falávamos nos primeiros é esquecido nestes objetos. Há um sentido de evolução e a composição torna estes objetos cativantes. Há também algo que os associa ao continente africano, como de resto a pintura de Cruzeiro Seixas desta fase também sofreu da mesma influência.

Elegemos contudo *Vitória de Samotrácia* deste primeiro núcleo como um objeto-ponte, onde é possível fazer uma passagem deste objeto para os restantes produzidos e que assume já o carácter que define a prática objetual de Cruzeiro Seixas. Entendemos este segundo núcleo como de muito interesse e que acrescenta valor ao percurso do objeto surrealista de Cruzeiro Seixas.

- Por fim dirigimo-nos ao núcleo de objetos da coleção da FCM, como aqueles que melhor conhecemos, sobretudo por testemunharmos a relação destes com o público e por nos

ser permitida uma observação direta. É um núcleo diverso, começa por manifestar de imediato diferenças pela datação, ou seja, de objetos que foram produzidos na década de 50, até objetos que nos levam até aos dias de hoje. Há diferenças de intenção, alguns mais óbvios, outros mais agressivos ou ainda mais poéticos. Este é sem dúvida um núcleo muito forte e definidor do trabalho de Cruzeiro Seixas na prática objetual e também muito abrangente porque nos deixa antever a evolução que sofreu o seu trabalho. Cada um destes objetos é muito forte, enquanto indivíduos, com intenções muito prementes e que poderiam estar expostos em qualquer parte do mundo integrados no contexto de uma exposição do objeto surrealista. Alguns deles ligados às características pessoais do autor, como exemplo da *Chávena com asa por dentro* ou do bule; outros de crítica a uma sociedade, como o *L'Opressor* ou ainda com uma intenção demarcada de crítica à nacionalidade como *Mar português* ou *Objeto trágico-marítimo*. Visível ainda em alguns dos objetos da coleção a preferência pelo fator intrigante e repugnante em *Retrato de Isidore Ducasse* e a perda dessa característica e a opção por um carácter menos ostensivo e mais sublime, como exemplo *Bilhete de metropolitano de Fernando Pessoa*.

No fundo neste trabalho assumimos uma viagem pelo universo da prática objetual de Cruzeiro Seixas desde o carácter artesanal dos primeiros objetos, à irreverência dos objetos de África ou ainda à unidade da coleção da FCM. Presente sempre a vontade de interpelar diretamente o seu observador, seja pela via que for, e muito presente a crítica pela falta de pensamento ou de um horizonte pequeno; alguns pela via da brincadeira, outros da crítica, outros do tenebroso, alguns mais narrativos e de mais clareza de leitura, mas todos eles se encontram, na mesma família; em comum – todos captam a atenção. Todos intrigam e todos são eminentemente poéticos.

No final existe uma palavra que justifica tudo – a criação, a leitura e a justificação de existência do objeto surrealista de Cruzeiro Seixas – a POESIA, como elemento constante e a essência que se respira ao observar um objeto. Estão lá também a curiosidade ou o medo, o receio, a vontade de tocar, a vontade de crítica, a vontade de não querer olhar ou a grande intriga que provoca. No final explica-se tudo pelo encontro circunstancial de elementos que nunca teriam um encontro fugaz na sua história de vida a não ser pela mão de um autor, que dotado de um grande poder de intervenção poética os junta e lhes permite uma nova existência; existência essa que motiva que estejamos ainda hoje a

debater a persistência da prática objetual e à tentativa de acalmar uma curiosidade que faz parte de uma equação que propomos, TEOR POÉTICO + INTERVENÇÃO PLÁSTICA + ESPÍRITO CRÍTICO = OBJETO SURREALISTA.

## FONTES E BIBLIOGRAFIA

### BIBLIOGRAFIA GERAL

ACCIAIUOLI, Margarida – *Fernando Lemos*. Lisboa: Caminho, 2005

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Pintura portuguesa no século XX*. 2.<sup>a</sup> ed. Porto: Lello Editores, 1996

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O plano da imagem*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1996. ISBN 927-37-0407-2

ARNHEIM, Rudolf – *Arte & Percepção Visual. Uma Psicologia da Visão Criadora*. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1973

ARTAUD, Antonin – *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 1995

ARTAUD, Antonin – *A arte e a morte*. Lisboa: Hiena Editora, 1985

BAZIN, Germain – *História da arte: da pré-história aos nossos dias*. 2.<sup>a</sup> ed. Amadora: Bertrand, 1976

CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Lisboa: Edições 70, 1997. ISBN 972-44-0963-1

CUADRADO, Perfecto E. – *A única real tradição viva*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998

*Documentos para a história da arte em Portugal*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1959

DUCASSE, Isidore – *Os Cantos de Maldoror: seguidos de poesia*. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições, 2004. ISBN 989-552-066-2

FRANÇA, José Augusto – *História da Arte Ocidental 1780-1980*. Lisboa: Livros Horizonte, 1987

FRANÇA, José-Augusto – *A arte em Portugal no século XX: (1911-1961)*. 2.<sup>a</sup> ed. revista. - Venda Nova: Bertrand, 1985

GOMBRICH, E.H. – *A História da Arte*. Porto: Público - Comunicação Social, 2005. ISBN 989-619-007-0

GONÇALVES, Flávio – *História da Arte: iconografia e crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1990

GONÇALVES, Rui Mário – *100 pintores portugueses do século XX*. Lisboa: Publicações Alfa, 1993

GONÇALVES, Rui Mário – *Pintura e escultura em Portugal - 1940-1980*. 2ª ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1988

GUEDES, Fernando – *Estudos sobre artes plásticas: os 40 anos em Portugal e outros estudos*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1985

HAUSER, Arnold – *História Social da Arte e da Cultura*. [Lisboa]: Vega: Estante Editora, 1989. ISBN 972-699-224-9

HUISMAN, Denis – *Estética*. Lisboa: Edições 70. 1997. ISBN 972-44-0946-5

JOLY, Martine – *Introdução à análise da imagem*. Lisboa: Edições 70, 1999

KUBLER, George – *A forma do tempo: observações sobre a história dos objectos*. Lisboa: Assírio Bacelar, 1990. ISBN 972-699-236-2

LIMA, Sergio – *Collage: textos sobre a re-utilização dos resíduos (impressos) do registo fotográfico em nova superfície*. São Paulo: Raul di Pace, 1984.

MALRAUX, André – *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000. ISBN 972-44-1034-X

*Man Ray: La photographie à l'envers*. Paris: Centre Georges Pompidou: Seuil, 1998. ISBN 2.85850.972.7

NAVARRO, Francesco (Dir. editorial) – *História da Arte: as Vanguardas: do Expressionismo ao Abstracto*. [S.L.]: Prisa Innova, 2006. ISBN 978-84-471-0473-4

PERNES, Fernando – *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*. Porto: Campo das Letras: Fundação de Serralves, 1999

READ, Herbert Edward – *A educação pela arte*. Lisboa: Edições 70, 1982

SEIXAS, Cruzeiro – *Eu falo em chamas: poemas*. Guimarães: Galeria Guilde, 1986

SEIXAS, Cruzeiro – *Retrato sem rosto: poemas e textos automáticos: nota sobre a poesia de Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2000

SEIXAS, Cruzeiro – *Viagem sem regresso: poesia e pinturas*. Lisboa: Tiragem Limitada, 2001. ISBN 972-97648-5-9

SEIXAS, Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro – *Obra Poética*. Famalicão: Quasi Edições, 2002. Vol. I

SEIXAS, Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro – *Obra Poética*. Famalicão: Quasi Edições, 2003. Vol. II

SEIXAS, Artur Manuel Rodrigues do Cruzeiro – *Obra Poética*. Famalicão: Quasi Edições, 2004. Vol. III

SILVA, João Ribeiro Cristino da – *Elementos de História da Arte*. Lisboa: Aillaud e Bertrand.

VASCONCELOS, Flório de – *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Editorial Verbo, 1972

VENTURI, Lionello – *História da Crítica de Arte*. Lisboa: Edições 70, 1984

## **BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA**

ALEXANDRIAN, Sarane – *L'art surréaliste*. Paris: Fernand Hazan, 1969

ALEXANDRIAN, Sarane – *O Surrealismo*. Cacém: Editorial Verbo, 1973

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *O Surrealismo na Coleção Berardo: Estranho Desenho*. Sintra: Sintra Museu de Arte Moderna, 2001. ISBN 972-97428-4-7

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Força de imagem: o surrealismo na coleção Berardo*. Porto: Campo das Letras, 2007. ISBN 978-989-625-176-5

ÁVILA, María Jesús; CUADRADO, Perfecto E. – *Surrealismo em Portugal: 1934-1952*. Lisboa: Museu do Chiado, 2001.

BRETON, André – *L'amour fou*. Paris: Gallimard, 1957

BRETON, André – *Manifestos do surrealismo*. 4ª ed. Lisboa: Salamandra, 1993

BRETON, André – *Nadja*. 18.ª ed. Paris: Gallimard, 1949

BRETON, André – *What is surrealism?: selected writings*. New York, 1978. ISBN 0-913460-59-1

BRETON, André – *Je vois, j' imagine: poemes-objects*. Paris: Gallimard, 1991. ISBN 2-07-011194-6

BRETON, André – *Qu est-ce que le surréalisme?*. Paris: Actual, 1986. ISBN 2.86853.025.7

BRETON, André – *Le surréalisme et la peinture*. Nouvelle édition revue et corrigée 1928-1965. [Paris]: Gallimard, 1965

CESARINY, Mário – *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997. ISBN 972-37-0426-9

CESARINY, Mário, compil. – *Antologia surrealista do cadáver esquisito*. Lisboa: Guimarães Editores, 1961

CESARINY, Mário – *A intervenção surrealista*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997

CESARINY, Mário – *Textos de afirmação e de combate do movimento surrealista mundial*. Lisboa: Perspectiva e Realidades, 1977

CIRLOT, Juan Eduardo – *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Barcelona: Anthropos, 1986

CIRLOT, Juan Eduardo – *Introduccion al surrealismo*. Madrid: Revista de Occidente, 1953

CLÉBERT, Jean-Paul – *Dictionnaire du Surréalisme*. Chamalières: editions du Seuil, 1996. ISBN 2-02-024588-4

*Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Soctip, 1989

*Dictionnaire abrégé du surréalisme*. [Paris] : José Corti, 1969

BRADLEY, Fiona – *Surrealismo*. Lisboa: Editorial Presença, 2000

DUCHAMP, Marcel; CABANNE, Pierre – *Engenheiro do tempo perdido: entrevistas com Pierre Cabanne*. 2.<sup>a</sup> ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002. ISBN 972-37-0257-6

DUROZOI, Gérard – *Histoire du Mouvement Surréaliste*. Paris : Hazan, 1997. ISBN 2 85025 560 2

DUROZOI, Gérard; LECHERBONNIER, Berard – *André Breton: La escritura surrealista*. Madrid: Guadarrama, 1976

*Fernando Lemos: a fotografia surrealista = the surrealistic photography*. Porto: Mimesis, 2002. ISBN 972-98810-3-0

FINKELSTEIN, Haim – *Surrealism and the crisis of the object*. Michigan: UMI Research Press, 1979. ISBN 978-0835710596

FRANÇA, José-Augusto – *Balanço das actividades surrealistas em Portugal*, coleção Cadernos surrealistas. Lisboa: inquérito, 1949

FRANÇA, José Augusto – *A pintura surrealista em Portugal*. Lisboa: Artis, 1966

FRONTÍN, J. L. Giménez – *Conocer el Surrealismo*. Barcelona: Dopesa, 1978. ISBN 84-7235-350-8

GARCIA-BERMEJO, José Maria Faerna (dir.) – *Marcel Duchamp: 1887-1986*. Madrid: Globus Comunicación. ISBN 84-8223-109-x

GIMÉNEZ FRONTÍN, J.L. – *El surrealismo*. Barcelona: DOPESA, 1978. ISBN 84-7235-350-8

GOLDING, John – *Marcel Duchamp: the bride stripped bare by her bachelors*. London: Art in Context, 1973. ISBN 0-71390-277-9

GUIGON, Emmanuel – *El objeto surrealista*. València: IVAM Institut Valencià d'Art Modern, IVAM Centre Julio Gonzalez, 1997. ISBN 84-482-1589-3

LEBEL, Robert – *Marcel Duchamp*. Paris: Editions Trianon, 1959



LEROY-KLINGSÖHR, Cathrin – *Surrealismo*. Colónia: Taschen, 2005. 95 p. ISBN 3-8228-4996-0

LIMA, Sergio – *A aventura surrealista*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1995

MARINHO, Maria de Fátima – *O Surrealismo em Portugal*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa Moeda, 1987

MATTHEWS, J. H. – *Languages of surrealism*. Colombia: University of Missouri Press, 1986. ISBN 0-8262-0482-1

NADEAU, Maurice – *Histoire du Surrealisme*. Paris, 1964. ISBN 2-02-000576-X

NÉRET, Gilles – *Salvador Dali 1904-1989*. Colónia; Porto: Taschen: Jornal Público, 2003. ISBN 3-8228-3077-1

MINK, Janis – *Marcel Duchamp 1887-1968: A arte como contra-ataque*. Colónia; Porto: Taschen: Jornal Público, 2004. ISBN 3-8228-3933-7

PASSERON, René – *Histoire de la peinture surrealiste*. Paris, 1968. ISBN 2-253-05587-5

PENROSE, Roland – *80 años de surrealismo: 1900-1981*. Barcelona: Polígrafa, 1981. ISBN 84-343-0340-X

PIERRE, José – *Le surréalisme*. Paris : Editions Rencontre Lausanne, 1966

PONGE, Robert [et al.] – *O Surrealismo*. Porto Alegre: Editora da Universidade do Rio Grande do Sul, 1991. ISBN 85-7025-204-8

*La révolution surréaliste*. Paris: Centre Pompidou, 2002. ISBN 2-84426-105-1

SANTOS, David – *Marcel Duchamp e o ready-made: une sorte de rendez-vous*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007. ISBN 978-972-37-1239-1

SOBRAL, Luís de Moura – *Le Surréalisme portugais*. Montréal : Galeria UQAM, 1984. ISBN 2-920630-01-6

WALDBERG, Patrick – *Le surréalisme*. Genève: Skira, 1962

## CATÁLOGOS

*20 bules e 16 quadros de Cruzeiro Seixas*. Lisboa: Galeria São Mamede, 1970

*O figura: homenagem informal a Cruzeiro Seixas.* Amadora: Câmara Municipal: Galeria Municipal Artur Bual, 2007

*Benvidos a Elsinore: Mário Cesariny, Artur Cruzeiro Seixas: colección Fundación Cupertino de Miranda.* Galiza: Xunta de Galicia: Fundação Cupertino de Miranda, 2010. ISBN 978-84-453-4940-3

*Cesariny, Cruzeiro Seixas, Fernando José Francisco e o passeio do cadáver esquisito.* Alfama: Perve Galeria, 2006

CUADRADO, Perfecto E.; Gonçalves, António; Velozoa, Ricardo – *O surrealismo na colecção Fundação Cupertino de Miranda.* Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2007

*Cruzeiro Seixas.* Porto: Galeria Presença, 1996

*Cruzeiro Seixas.* Figueira da Foz: Câmara Municipal: Centro de Artes e Espectáculos, 2003. ISBN 972-9140-44-8

*Cruzeiro Seixas.* Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda: Centro de Estudos do Surrealismo, 2000

*Cruzeiro Seixas: 1940-1947.* Lisboa: Galeria São Mamede, 1975

*Cruzeiro Seixas: desenho pintura objectos.* Amadora: Galeria Municipal de Artur Bual, 2003

*Cruzeiro Seixas: elogio ao papel.* Lisboa: Galeria António Prates, 1999. ISBN

*Cruzeiro Seixas: infinito segredo: pintura e desenho.* Lisboa: Galeria São Mamede, 2009

*Cruzeiro Seixas: o farol inextinguível.* Lisboa; Porto: Galeria de São Mamede

*Cruzeiro Seixas: o poeta e a esfinge.* Porto: Galeria Arte & Manifesto, 2000

*Cruzeiro Seixas: isto não é uma exposição de arte.* Câmara Municipal de Amarante, 2008. ISBN 978-989-8141-10-1

*Cruzeiro Seixas: obra plástica.* Loures: Galeria Municipal Vieira da Silva. Departamento Sociocultural: Câmara Municipal, 2008

*Cruzeiro Seixas: desenho pintura objectos.* Amadora: Galeria Municipal de Artur Bual, 2003

*Cruzeiro Seixas expõe 24 desenhos de 1972.* Lisboa: Galeria São Mamede, 1972

*Cruzeiro Seixas: 30 labirintos sem saída 1966-1995.* Lisboa: Galeria São Mamede, 1997

*Desenhos de Cruzeiro Seixas: Homenagem a Mário Henrique Leiria*. Lisboa: Galeria São Mamede, 1995

DIEZ, Marion [Coord.] – *La subversion des images: Surréalisme: Photographie: Film*. Paris: Centre Pompidou, Musée national d'art moderne, 2009. ISBN 978-84426-390-2

*Fernando de Azevedo, Fernando de Lemos, Vespeira: primeiras exposições individuais*. Lisboa: Jalco, 1952

*Fernando Lemos: eu sou fotografia*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2011. ISBN 978-989-96605-4-0

*Fernando Lemos e o surrealismo*. Madeira: Centro das artes Casa das Mudas, 2005. ISBN 972-8902-03-4

*Homenagem a Júlio dos Reis Pereira por Cruzeiro Seixas*. Ermesinde: Fórum Cultural de Ermesinde, 2008

*A Galeria de Arte de Vilamoura e a colecção de Cruzeiro Seixas*. Vilamoura: Galeria de Arte, 1988

GONÇALVES, António [et al] – *Eu sou Fotografia: Fernando Lemos*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 2011. ISBN 978-989-96605-4-0

GONÇALVES, António; CUADRADO, Perfecto E. [et al.] – *O surrealismo na colecção da Fundação Cupertino de Miranda*. Lisboa: Millennium, bcp, 2004

*Inventário: Cruzeiro Seixas: homenaje a Herberto Hélder*. Almonte: Pinacoteca de Arte Contemporâneo, 2007

*Isabel Meyrelles: Escultura; Cruzeiro Seixas: Apontamentos para escultura*. Lisboa: Leo, 1984.

*Óleos, construcciones y objetos*. Santiago de Compostela: Fundación Eugenio Granell, 2003

PÉREZ, Miguel von Hafe [et al.] – *Surrealismo [E Não]*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 1994

*Primeira exposição do Surrealismo ou não*. Lisboa: Galeria São Mamede, 1994

*O surrealismo abrangente: Colecção particular de Cruzeiro Seixas*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda: Centro de Estudos do Surrealismo, 2004

*Surrealismo (e não): obras da colecção doada pelo Eng.º João Meireles*. Vila Nova de Famalicão: Fundação Cupertino de Miranda, 1994

## **PUBLICAÇÕES PERIÓDICAS**

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – Revolução surrealista. Arte Ibérica. ISSN 0873-5700, n.º 27 (agosto/setembro 1999)

Cruzeiro Seixas – O desabafo alertador. O templário. (7 de maio 1976)

Cruzeiro Seixas. Jornal de Letras e Artes (2 de setembro 1964)

FARIA, Óscar – Cruzeiro Seixas: uma casa para o surrealismo. Público. (2 de dezembro 2000)

FERNANDES, Maria João – Cruzeiro Seixas: Poeta e pintor. Casa & Jardim. N.º 271 (outubro 2000)

FRANÇA, Elisabete – Histórias reais e surreais. Diário de Notícias. (1 de julho 2002)

GASTÃO, Ana Marques – Cruzeiro Seixas. Diário de Notícias. (22 de novembro 1997)

GONÇALVES, Rui-Mário – Por cá o surrealismo não vai em grupos. Jornal de Letras. 27 de janeiro 1999)

MARQUES, Carlos Vaz – Liberdade louca: o surrealismo segundo Cruzeiro Seixas, aos 84 anos. Diário de Notícias. N.º 49676 (1 de abril 2005)

MEDEIRO, Dora – Cruzeiro Seixas: turbilhão de emoções. Homem Magazine. N.º 177 (1 de dezembro 2003)

PINHARANDA, João – Surrealismo agora e sempre. Público. N.º 446 (25 de maio 1991)

SILVA, António Sérgio B. – Surrealismo, ano 50. Diário de Notícias. N.º 47044 (10 janeiro 98)

PINHARANDA, João – Surrealismo em Portugal: A ampola miraculosa. Público, n.º 446 (24 de maio 1991)

O poeta e a esfinge. Jornal de Letras (4 de outubro 2000)

Para uma historiografia do surrealismo português. Diário de Angola (14 de Julho 1962)

Pintura suprarrealista. O comércio de Angola. (21 de outubro de 1953)

Pleine Marge: cahiers de Littérature d'Arts & de Critique. Paris, 2005. ISSN 0295-1630

Por cá o surrealismo não vai em grupos... Jornal de Letras (27 de janeiro de 1999)

SEIXAS, Cruzeiro – O surrealismo e uma exposição. Público. (3 de outubro 2001)

SILVA, Maria Augusta – Toda a vida é uma metáfora. Diário de Notícias. N.º 48727 (21 agosto 2002)

A tendência para um novo realismo entre os novos pintores portugueses. O comércio do Porto. (22 de dezembro 1953)

Uma exposição de desenhos. O comércio de Angola. (11 de outubro 1953)

Uma exposição de desenhos de Cruzeiro Seixas. Diário de Luanda. (21 de outubro 1953)

Um inquérito de a província de Angola sobre a exposição de Cruzeiro Seixas em que depõe em primeiro o Dr. José Blanc de Portugal. Província de Angola.

## **BIBLIOGRAFIA ELETRÓNICA**

ALEXANDRIAN, Sarane – *O surrealismo de Cruzeiro Seixas*. [Em linha]. [s/d]. [Consult. 16 de março de 2012]. Disponível na Internet: <URL: <http://www.triplov.com/surreal/Cruzeiro-Seixas/Sarane-Alexandrian.htm>>.

ÁVILA, Maria Jesús – *Encontros perdidos: objetos surrealistas destruídos*. Revista de História da Arte. [Em linha]. Volume número 8 (2011), p. 286-305. [Consult. a 3 de novembro de 2011]. Disponível Internet:< [http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA\\_8\\_VA3.pdf](http://iha.fcsh.unl.pt/uploads/RHA_8_VA3.pdf)>

DALI – *Objets Surréalistes*. Le surrealisme au service de la revolution [Em linha]. Volume número 3 (1931), p. 16-17. [Consult. 11 de fevereiro de 2012]. Disponível na Internet: <URL: [http://melusine.univ-paris3.fr/Surr\\_au\\_service\\_dela\\_Rev/Surr\\_Service\\_Rev3.htm](http://melusine.univ-paris3.fr/Surr_au_service_dela_Rev/Surr_Service_Rev3.htm)>.

## **REGISTOS VÍDEO**

SERRA, Alberto – O vício da liberdade [Registo vídeo]. Realização Ricardo Espírito Santo. Terra líquida Filmes. Lisboa, 2009.